PELÍCULAS QUE HE PODIDO VER

(Críticas y análisis cinematográficos)

Juan Puelles López

ÍNDICE

¡AY, CARMELA! (Carlos Saura)

('La Gaceta de Canarias', 1-V-1990)



¡AY, CARMELA!

TITULO ORIGINAL: ¡Ay, Carmela!
NACIONALIDAD: España-Italia
FECHA: 1990 DURACION: 100 min., color
DIRECTOR: **Carlos Saura**
INTERPRETES: Carmen Maura, Andrés Pajares, Gabino Diego, Maurizio di Raza

El cine de Carlos Saura puede provocar y ha provocado las más variadas y contradictorias reacciones por parte de la crítica. Pero lo que nadie puede negar es la incontrovertible calidad artística de este cineasta español, el más digno sucesor de nuestro clásico Luis Buñuel, y hoy por hoy a años luz de distancia del resto de los di-rectores de cine de este país (sin perjuicio de los mismos). A pesar de los frecuentes cambios de temática, es de todo punto innegable que todas las realizaciones de Saura llevan claramente impreso el sello personal de su autor, tanto en su etapa –digamos- surrealista ('El jardín de las delicias', 1970, 'Elisa, vida mía', 1977, etc.) como en la psicológica ('Peppermint frappé', 1967, 'Stress es tres, tres …', 1968, etc.) o musical (de 'Bodas de sangre', 1980, a 'El amor brujo', 1987). Tal vez es por eso por lo que a algunos ha sorprendido negativamente su última singladura (que ya había medio comenzado con 'Deprisa, deprisa', 1980), dedicada a contar historias sin más: 'El Dorado' (1989) y '*¡Ay, Carmela!*'.

El último film de Saura por el momento vuelve a presentar una temática muy cara al realizador: la Guerra Civil Española. Tal vez se trate, como él mismo dice, de uno de sus traumas de infancia, pero el caso es que tal vez sea el realizador español que más se ha referido a esa contienda en sus filmes. En este caso ha adaptado la exitosa obra teatral de José Sanchís Sinisterra sobre las desventuras de unos artistas de variedades en plena línea de fuego, que se vio representar en Canarias el año pa-sado por estas mismas fechas. Esta circunstancia facilita enormemente el análisis de la versión fílmica.

Saura no ha realizado una adaptación literal de la obra de teatro. Más bien se podría decir que ha hecho una remodelación bastante completa de su argumento, fagocitándola y convirtiéndola de esta forma en una obra suya, muy cinematográfica, aunque, eso sí, respetando el tema y mensaje originales. La obra en cuestión estaba planteada como una sucesión de *flash-backs* mediante los cuales el fantasma de Car-mela recordaba los acontecimientos previos a su muerte a manos de las tropas fran-quistas. En la película, acertadamente, se opta por contar esos mismo hechos de una forma lineal, añadiendo una gran profusión de detalles –personajes y lugares-, que, lógicamente, no podían presentarse en un escenario , eso presta mucha mayor agilidad a la narración.

La película, así como también el drama de Sanchís, se podría interpretar como un desgarrador alegato en contra del absurdo de todas las guerras en general, y no sólo la Guerra Civil Española (aunque, por supuesto, Saura no deja de tomar partido, cosa por otra parte inevitable). En ese sentido, tal vez la única objeción que merecería *¡Ay, Carmela!* al compararla con el original escénico es que al intentar su director narrar la historia de una forma más convencional, se pierde gran parte del efecto distanciador de aquél, donde se jugaba bastante con la elipsis y con la imaginación del espectador. Con todo, no deja de ser una gran película, soberbiamente interpretada por el trío protagonista y con unos números musicales de antología. La experiencia de Saura en este campo se hace notar.

A SOLAS CONTIGO (Eduardo Campoy)

SOLA EN LA OSCURIDAD (‘La Gaceta de Canarias’, 16-X-1990)



A SOLAS CONTIGO

TITULO ORIGINAL:
NACIONALIDAD: España
FECHA: 1990 DURACION: 89 min., color
DIRECTOR: **Eduardo Campoy**
INTERPRETES: Victoria Abril, Imanol Arias, Juan Echanove, María Luisa San José

La conocida película ‘Sola en la oscuridad’, realizada en 1967 por Terence Young, es sólo una de las muchas que evidentemente han influido en ‘*A solas contigo*’, de Eduardo Campoy. Se podrían citar, además, muchas otras películas más o menos clásicas, no únicamente filmes como ‘Terror ciego’ (1971), de Richard Fleischer, ads-critos al mismo género cinematográfico, sino también gran número de títulos de sus-pense, como ‘El asesino poeta’ (1947), de Douglas Sirk, por ejemplo, y gran parte de la filmografía del gran Alfred Hitchcock, especialmente ‘Encadenados’ (1946). Pre-cisamente con esta última guarda el film de Campoy (una historia de amor en un marco de espionaje) más de una similitud.

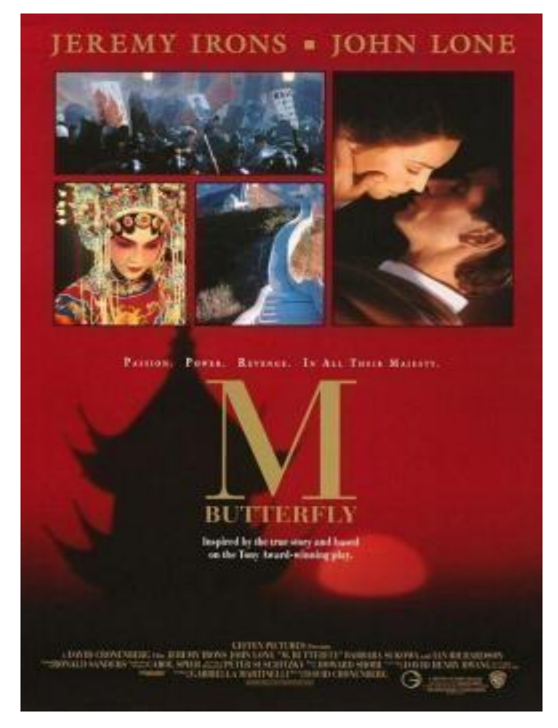
Campoy ha optado decididamente, en contra de lo que últimamente ha tendí-do a ser la regla en el cine español, en su segunda realización para la pantalla grande (la prime-

ra, 'Copia cero', codirigida con J.L. Pacheco, pasó sin pena ni gloria), por desarrollar una trama convencional, de mero entretenimiento. Ha prescindido totalmente de llevar a cabo un film de autor, de resolver todos los problemas del mundo en una sola película, como suele suceder por estos lares. Y eso, sobre todo si se hace con la coherencia y profesionalidad que Campoy demuestra en esta cinta, es siempre de agradecer.

Uno de los elementos que más coadyuvan a que *A solas contigo* sea una magnífica película de intriga es el excelente trabajo de actores y actrices, sabiamente dirigidos. Juan Echanove (espléndido característico al que se le puede augurar un futuro brillante) compone un villano 'hitchcockiano' sin fisuras, y los protagonistas Victoria Abril e Imanol Arias bordan sus respectivos papeles, muy diferentes a los que representaron, también juntos, en 'El Lute', de Vicente Aranda. En cuanto al estilo narrativo empleado, Campoy ha huido acertadamente de toda concesión al público. Las secuencias de acción (que las hay) no son lo más importante, y el énfasis se pone principalmente en el carácter y las motivaciones de los personajes de la trama. Esto da a toda la película una sobriedad envidiable, y asimismo da pie a la creación de un *suspense* bastante conseguido. Ejemplar en este sentido resulta la larga escena del ascensor, muy 'hitchcockiana' en su planificación. Buena película, por tanto, que derrama un reconfortante jarro de agua fresca sobre el anquilosado cine español.

ACADEMICISMO DESANGELADO

(‘La Gaceta de Canarias’, 3-VII-1994)





BUTTERFLY

TITULO ORIGINAL: M. Butterfly
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 98 min., COLOR
DIRECTOR: **David Cronenberg**
INTERPRETES: Jeremy Irons, John Lone, Barbara Sukowa, Ian Richardson

DOS VIEJOS GRUÑONES

TITULO ORIGINAL: Grumpy Old Men
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 100 min., COLOR
DIRECTOR: **Daniel Petrie**
INTERPRETES: Jack Lemmon, Walter Matthau, Ann Margret, Daryl Hannah

La cartelera tinerfeña empieza a acusar ya por estas fechas los efectos pre-veraniegos. La calidad de la programación en las salas de la capital va bajando por momentos y, lo que es más grave, las películas –cualquiera que sea su calidad, pues ésta, como es sabido, no influye demasiado en los gustos del público- se eternizan en cartel, impidiendo el paso a nuevos estrenos, entre los cuales, quién lo duda, se encuentra seguramente algún

título interesante. En todo caso, el aspecto externo del problema es el que aquí se describe, y si en este artículo se aborda el análisis de dos películas que de por sí no merecerían el menor comentario es precisamente por la situación a que nos referimos, que vacía totalmente de contenido la labor del crítico.

El director de '*M. Butterfly*', David Cronenberg, ganó cierta notoriedad a partir de la segunda mitad de los años 70, sobre todo a raíz del estreno de su tercer largometra-je ; se trataba de 'Vinieron de dentro de …' (1975), un mediocre film de terror de serie B de evidente influencia televisiva, pero que sin embargo sorprendió a propios y extraños por la originalidad de su planteamiento argumental, que aparte de combi-nar hábilmente el terror con el erotismo utilizaba recursos narrativos procedentes de géneros tan dispares como el *splatter-movie* al estilo de 'La noche de los muertos vivientes' (1968), George A. Romero, con el cine de catástrofes tipo 'El coloso en llamas' (1974), de John Guillermin. La producción posterior de Cronenberg se ha circunscrito sobre todo a los géneros de terror y ciencia-ficción, con algunos títulos dignos de consideración, como por ejemplo 'Cromosoma 3' (1979), 'Scanners' (1980) o el *remake* de 'La mosca' (1986), sobre el famoso original de Kurt Neumann del año 1958, una de las obras culminantes del cine de ciencia-ficción, y, por supuesto, sin conseguir superarlo.

El rápido éxito internacional de Cronenberg le ha impedido a este cineasta consolidar un estilo propio, para lo cual probablemente no está capacitado. Todos los indicios –incluida la película aquí comentada- apuntan a que este director no es en realidad más que un modesto artesano que nunca debió abandonar los films de bajo presupuesto. De hecho, todos sus intentos hasta la fecha de superar sus coordenadas originales, cercanas al subgénero *gore*, han redundado en rotundos fracasos, como ocurrió, por ejemplo, con 'La zona muerta' (1983), una (al decir de la crítica) insus-tancial y soporífera adaptación de una ya de por sí no demasiado sugerente novela de Stephen King. Algo parecido ocurrió con 'Inseparables' (1988), cuyos resultados en la pantalla no estaban, desde luego, a la altura de las pretensiones intelectualoides de su autor, a pesar de contar con la inestimable colaboración de Jeremy Irons para el papel estelar.

Todo el 'estilo' de Cronenberg parece estribar en elegir bien a los actores protagonistas de sus películas, ya que su aportación al lenguaje cinematográfico es prácticamente inexistente ; Cronenberg confunde, a ojos vista, la seriedad del planteamiento con la lenti-

tud y la falta de ritmo ; esto resulta especialmente notorio en su último producto, *M. Butterfly*, que se ha intentado presentar a bombo y platillo como una especie de *boom* erótico. Cronenberg se ciñe a un academicismo más que rutinario, limitándose la mayoría de las veces a dirigir a los actores y a procurar que la presencia de la cámara moleste lo menos posible , a tal fin repite hasta la saciedad los mismos desplazamientos de la misma: *travelling* lento hacia la izquierda, plano-contraplano y grúa descendente en los exteriores. El resultado, un argumento melodramático que pudiera haber dado mucho más de sí, resulta, además de aburridísimo, inverosímil, a pesar de tratarse declaradamente de un suceso real y del denodado esfuerzo realizado por los actores por hacer creíbles sus personajes respectivos.

El único atractivo, por otro lado, de '*Dos viejos gruñones*', de Donald Petrie, radica en el *casting*: una entrañable colección de viejas glorias, desde el superveterano Burgess Meredith (93 años, la misma edad que representa en la película), inolvidable característico en un sinfín de películas clásicas, hasta el dúo protagonista, los insuperables Jack Lemmon y Walter Matthau, en su ya cuarta intervención juntos para la gran pantalla, tras 'En bandeja de plata' (1966) y 'Primera plana' (1974), ambas de Billy Wilder, y 'La extraña pareja' (1968), de Gene Sacks. Además está también una Ann Margret bastante entrada en años que demuestra ser actualmente bastante mejor actriz que lo que fue en su juventud. El argumento de *Dos viejos gruñones* no pasa de ser un mero vehículo de lucimiento para este brillante elenco, una insustancial trama de enredo sin mucho interés desde un punto de vista cinematográfico. El director, Donald Petrie, de quien ya se había visto previamente 'Mystic Pizza' (1988), una comedia intrascendente de ambiente estudiantil, se limita a subrayar sin demasiado entusiasmo la labor de los intérpretes, llevando a cabo un trabajo rutinario y más bien académico que no aporta demasiado al 7º Arte. De todas formas, *Dos viejos gruñones* merece ser vista, aunque sólo sea en su calidad de *revival* de figuras clásicas de la pantalla ; pero aún para los no-nostálgicos constituye un pasatiempo agradable y muy bien interpretado, cosa que, desde luego, es de agradecer en los tiempos que corren.

ADOLESCENCIA

(Pecera escrita, 1970)

Estas mal garrapateadas palabras están dedicadas a un cortometraje. Desde la aparición en nuestro país de las salas de Arte y Ensayo estamos acostumbrados a que antes de la película nos proyecten un corto, al que, por lo general, no solemos hacer caso. Incluso no nos importa llegar tarde y no ver el principio.

En la mayoría de los casos llevamos razón en nuestra conducta, porque generalmente el complemento en cuestión no es más que un documental turístico sobre Mallorca o algo por el estilo, lo que no tiene nada de 'arte' ni de 'ensayo', ni mucho menos. pero, como dice el adagio: "*no hay mal que por bien no venga*", y entre tanto desperdicio de celuloide se encuentra, de vez en cuando, algo que vale la pena.

Este es el caso de «*Adolescencia*», un corto francés que ví por casualidad en el Publi un domingo por la mañana. Como es natural, llegué ya empezado, pero el fragmento que pude ver me bastó para que me diesen ganas de quedarme a verlo completo.

La banda sonora del film no estaba doblada, ni siquiera había subtítulos. En realidad no eran necesarios, porque las imágenes lo expresaban todo perfectamente con su lengua universal. El argumento era sencillo: una chica joven -14 o 15 años podría tener- simultanea sus estudios de 2ª enseñanza con el baile, que es en realidad su ocupación favorta. Acude por las tardes a una academia de ballet con la ilusión de llegar a ser una gran bailarina.

Por fin se le presenta a nuestra heroína la ocasión de bailar ante un jurado. La pieza que ha de bailar es el Impromptu Nº 3, en Sol Mayor, de Schubert ; si reúne las condiciones suficientes, será contratada por una compañía de ballet. La muchacha observa desde entre bastidores, cómo la concursante que la precede termina su actuación y es aceptada.

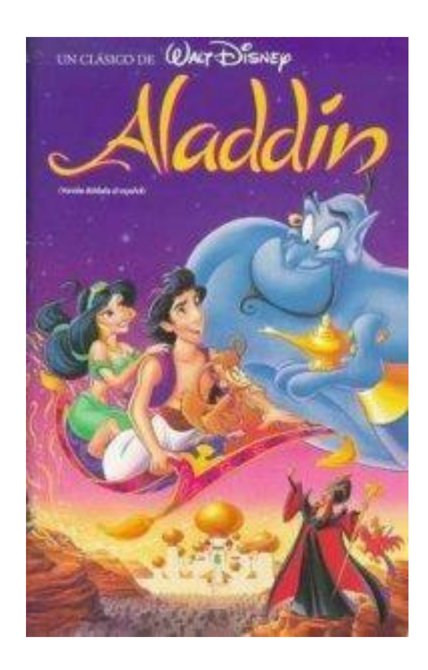
Le ha llegado su turno ; tras breves segundos de indecisión, entra en el esce-nario. Comienza a sonar la música ; una sonrisa alegra el rostro de la chica mientras evoluciona por el escenario poniendo toda su ilusión en el tranzado de los complicados pasos de la

danza. Terminan de sonar las aladas notas de Schubert, y nuestra bailarina hace una reverencia al jurado ; una esperanzada sonrisa adorna su rostro.

Pero la esperanza no se cumple ; el comentario del jurado es un destemplado: "*La suivante!*". Cambio.

ALADDIN (John Musker, Ron Clements)

UN ORIENTE AMERICANIZADO (‘La Gaceta de Canarias’, 26-XII-1993)



ALADDIN

TITULO ORIGINAL: Aladdin
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 88 min., color
DIRECTOR: **John Musker, Ron Clements**
INTERPRETES: Dibujos animados

El cinéfilo que se mete a ver una nueva película de dibujos animados procedente de la Disney siempre entra en la sala con la legítima esperanza de disfrutar de una obra maestra de ese difícil género cinematográfico. De hecho, en la mayoría de las ocasiones ese anhelo se ve cumplidamente compensado en este sentido. Recuérdense, si no, la casi totalidad de las películas producidas por esa casa después de la muerte del maestro en 1966, desde aquella maravillosa ‘Los aristogatos’ (1970) hasta la recentísima ‘La bella y la bestia’ (1992). Fue una interminable serie de entrañables films que confirmaban que los sucesores de Disney continuaban fieles a sus directrices artísticas, aunque, eso sí, teniendo muy en cuenta la evolución intelectual del público procedente de las nuevas generaciones que iban surgiendo, y siempre dando inimitables lecciones de virtuosismo técnico en esta modalidad.

La maestría técnica desarrollada por Walt Disney y sus acólitos es tan superior a la del resto de los artistas de la animación, que todos ellos han tenido que optar por modalidades experimentales, lo que, por supuesto, no les ha permitido montar un emporio comercial tan grandioso como el de aquél. Ya desde los primeros disidentes de la UPI, entidad surgida en realidad como un subproducto de la Disney y convertida luego en su más activa competidora, sobre todo en el campo televisivo, los animadores –tanto americanos como europeos- tuvieron que arreglárselas para desarrollar estilos radicalmente distintos de los practicados por el maestro. En el caso de la UPI consistió simplemente en estilizar hasta el máximo la trama argumental de la películas para multiplicar los *gags* y la violencia ; esta última era casi inexistente en la obra disneyana. Los animadores europeos, por su parte, han optado por una línea totalmente vanguardista y alejada de las masas, por lo que no constituyen en realidad ninguna competencia seria a los artífices americanos, ni lo pretenden. Por otro lado, el hecho de que los animadores de la Disney hayan siempre optado, como se ha visto, por el negocio seguro, adaptándose cual camaleones a la nueva mentalidad del público, no deja de conllevar un peligro desde un punto de vista estético. Porque, efectivamente, los gustos de los más jóvenes (a los que principalmente van dirigidos estos productos) y de los no tan jóvenes han alcanzado en la últimas décadas un nivel de degradación bastante preocupante por influencia, sobre todo, de la televisión y del consumismo desaforado.

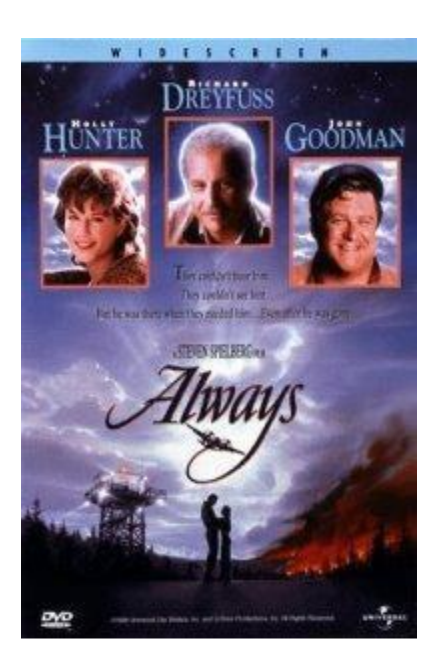
¿Cuál va a ser la nueva política de producción de la Disney en vista de las nue-vas circunstancias? '*Aladdin*' es la primera muestra de lo que al parecer se avecina. *Aladdin* es, sin duda y desgraciadamente, un producto pensado en función de la cita-da mentalidad infantil y juvenil de los 90. Los niños y jóvenes de nuestra era, en efecto, no toleran que en la pantalla grande se les proyecte otra cosa que algo parecido a lo que ya ven por televisión. Y allí lo que se estila, según se sabe, son los mediocres dibujos animados de Hanna & Barbera, cuyo principal ingrediente de un tiempo a esta parte es la violencia injustificada como elemento supuestamente cómico, o también los ultraviolentos dibujos animados de procedencia japonesa, descaradamente mal realizados desde un punto de vista técnico. La experiencia comercial de los anteriores productos Disney no debió ser muy halagüeña a pesar de la buena acogida crítica ; en caso contrario no se explicaría este insólito cambio de rumbo. La ya legendaria pericia técnica de los animadores de la Disney ha quedado en entredicho con esta nueva película, donde con la excusa de inspirarse en grabados persas de época medieval proceden sin ambages a prescindir casi completamente de la anima-

ción de los fondos. Todo queda en una serie de personajes desplazándose de manera más o menos inspirada por un primer plano totalmente anodino.

Salvo una o dos secuencias dignas que recuerdan algo a pasada glorias de esta productora, a lo que más se parece este film es a un largometraje de corte televisivo. A ello coadyuva el omnipresente personaje del Genio de la Lámpara, quien, por obra y gracia de los guionistas, consigue transformar el poético encanto de las Mil y Una Noches en un remedo de concurso televisivo que disfraza totalmente la indudable belleza de la historia original.

Tan sólo se salva de la colección de personajes de esta película (que, por otra parte, son bastante escasos en comparación con obras anteriores de la productora) la alfombra mágica, que retoma la ya larga tradición de objetos animados del cine de Disney. También tiene cierta gracia el personaje del mono acompañante de Aladdin, inspirado en el ratón de 'Dumbo' (1941) y que estéticamente se basa, al igual que el elefante en el que se convierte, en sus émulos de 'El libro de la selva' (1967). La estructura argumental del guión tampoco es demasiado original, pues remeda –cómo no- escenas de películas de Steven Spielberg, como 'Indiana Jones y el templo maldito' (1984) y similares. Esperemos que en próximas realizaciones la casa Disney vuelva a la sensatez y al buen gusto, desdeñando la ganancia fácil. Eso es fundamental, puesto que la gigantesca labor que han realizado durante muchas décadas carece por el momento de sucesores dignos, exceptuando, tal vez, a Don Bluth, antiguo dibujante de la Disney, actualmente contratado por Spielberg, que bajo el nuevo sello ha realizado algún producto de interés, como, por ejemplo, 'Fievel y el Nuevo Mundo' (1986) o 'Todos los perros van al cielo' (1989); sin ir más lejos.

ALWAYS (Steven Spielberg)



TITULO ORIGINAL: Always
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 118 min., color
DIRECTOR: **Steven Spielberg**
INTERPRETES: Richard Dreifuss, Holly Hunter, Brad Johnson, John Goodman

El ‘siempre temible’ Steven Spielberg ataca de nuevo. Sus detractores (y son muchos) estarán al acecho para ver la manera de poner por los suelos su nueva película. Pero esta vez les va a ser difícil -¿cuándo no lo ha sido?-, porque nuestro hombre se nos ha presentado en esta ocasión con un encantador melodrama con fantasma incluido, una emotiva historia de amor entre aviadores del equipo contra incendios que es difícil que haya alguien en el mundo a quien no le guste.

Para analizar el cine de Spielberg habría que dividir su obra a *grosso modo* en dos bloques: las películas claramente de evasión, destinadas a un público más bien joven -fundamentalmente ‘Tiburón’ (1975) y la serie sobre Indiana Jones- y sus cintas más ambiciosas, destinadas a un público más adulto (aunque haya quien no lo cree así): ‘Sugarland Express’ (1974), ‘Encuentros en la 3ª Fase’ (1977), ‘E.T.’ (1982), ‘El color púrpura’ (1986), ‘El imperio del sol’ (1988) y, por fin, su última realización, ‘*Always*’, objeto de esta crltica. Esta división, por supuesto, no se refiere a la calidad o no calidad de las respectivas películas.

Spielberg nunca ha pretendido revolucionar el lenguaje cinematográfico ni ha-cer análisis trascendentes de la realidad socioeconómica a través de sus films. Por eso no se puede enfocar la crítica de sus realizaciones comparándolo con Pudovkin, por ejemplo, como algún crítico ha hecho. Tan solo ha querido **contar historias**, y hay que reconocer que eso sabe hacerlo a las mil maravillas ; siempre coloca la cámara en el lugar adecuado en el momento adecuado, y sus películas están dotadas de ese ritmo mágico que provoca irremisiblemente un estado de *catarsis* en el espectador. Puestos a compararlo con alguien, habría que recurrir a los grandes artesanos del Hollywood de los años 40 y 50, que, sin ser grandes creadores, eran capaces de hacer películas maravillosas en cualquiera de los géneros fílmicos: Siodmak, Garnett, Dwann, etc.

Always participa de todo lo que se dijo arriba. Para empezar, su argumento es maravilloso por lo vulgar ; lo que ya no es tan corriente es el ambiente en que la historia se desenvuelve, un ambiente muy cinematográfico, pues permite pasar rápidamente, casi sin transición, de las escenas románticas a las cómicas, y de éstas a las de acción. Además, Spielberg sabe cómo aprovechar hasta el límite "*lo verosímil fílmico*" (que diría Della Volpe), pero sin pasarse, para así aumentar la sensación de *suspense.* Magistrales todas las escenas de incendios y aviones ; Spielberg tiene una habilidad para describir el caos pocas veces igualada.

Otro aspecto a destacar sería la dirección de actores. En este caso el asunto estaba bastante difícil, al tener que incluir, en gran parte del metraje, a un fantasma que se mueve entre los vivos sin que éstos lo vean, y sin embargo le entienden (telepáticamente) cuando les habla. Richard Dreifuss está insuperable en ese papel, ayudado por unos complejos y conseguidísimos efectos de iluminación y de maquillaje. Los demás también rayan a considerable altura.

APOCALIPTICOS E INTEGRADOS

Semana de Cine-Cine, I

('La Gaceta de Canarias', 23-V-1993)

Cualquier Diccionario de la Lengua Española que se precie define el término **apocalíptico** en relación con todo género literario (y cinematográfico también, por extensión) que se refiera al Juicio Final, al Apocalipsis. Ningún calificativo más indica-do, por tanto, para caracterizar al último film realizado por el alemán Wim Wenders, titulado, significativamente, 'Hasta el fin del mundo'. De hecho, toda la filmografía de este director conlleva, a diferentes niveles, una componente 'apocalíptica'. Gran admirador e imitador del melodrama clásico norteamericano (Douglas Sirk, Nicholas Ray, …), así como artífice de roadmovies, Wenders desarrolla en todas sus películas lo que algunos han definido como "*ansiedad, alienación y wanderlust masculino*", ya que generalmente son hombres los protagonistas de las mismas ; en sus producciones, entre las que cabría citar 'Alicia en las ciudades' (1976), 'Lightning over Water' (1979-809, correalizada con Nicholas Ray), 'París, Texas' (1984), etc., siempre se desarrolla un viaje iniciático de los protagonistas, a lo largo del cual se pone en cuestión el des-tino de la humanidad como un todo.

En *Hasta el fin del mundo* (1991) Wenders explora la hipotética influencia maléfica de los medios informatizados sobre la mente humana en un futuro no muy lejano, todo ello sazonado con la amenaza latente de un holocausto unclear. La película am-plía hasta el límite el planteamiento ya presentado con anterioridad en 'La muerte en directo' (1979), de Bertrand Tavernier, aunque la puesta en escena es diferente de la de aquella cinta, puesto que en este caso el director alemán se sirve de una historia de aventuras y suspense, a medio camino entre el film de espías internacionales y el cine negro, para desembocar en un desarrollo en clave de ciencia-ficción en la según-da mitad del metraje. Realmente no se descubre quién es y qué significa el misterioso personaje encarnado por William Hurt hasta casi la mitad de la película.

El film de Wenders, que utiliza, como es habitual en él y en los cineastas alemanes de su generación, todos los recursos narrativos del cine clásico (especialmente del norteamericano), con abundantes referencias a películas concretas, así como al estilo de directores conocidos, transcurre con bastante ritmo durante su primera mitad, hasta que ya han

sido presentados los personajes a lo largo de un extenso recorrido por diversos países de todo el mundo y se han desvelado todos los secretos. A partir de ahí se inicia la parte que al parecer más interesaba al director, puesto que es en ella donde evidentemente se volcó la mayor parte del presupuesto de la cinta. Pero, paradójicamente, esta escena, que sobre el papel debería haber sido la más interesante, resulta sin embargo ser la más lenta y reiterativa, con unas divagaciones filosóficas a veces innecesarias.

También se podrían calificar de 'apocalípticas' las películas 'Léolo', del canadiense Jean-Claude Landoux, donde se narra, en un estilo de docudrama entre disparatado y amargo, el tránsito hacia la adolescencia de un niño de clase modesta, y 'Riff-Raff' (1991), del realizador británico Ken Loach, aunque desde un punto de vista diferente al del film de Wenders. En este último caso se trata de un análisis bastante *sui generis* de la situación social de la clase trabajadora en Inglaterra, con unas conclusiones ciertamente destructivas y pesimistas. Loach, que está en activo desde mediados de los años 60, había sido relativamente olvidado en este país, y volvió a ocupar un lugar en las carteleras en 1990 con 'Agenda oculta', un interesante, aunque discutible, análisis sobre la situación política en Irlanda del Norte.

Ken Loach, considerado por algunos críticos como uno de los más brillantes exponentes de la generación de cineastas británicos surgida en los años 60, estuvo vinculado, aunque indirectamente, con el *free cinema*. Se inició en la televisión de su país, donde realizó algunos celebrados documentales 'de ficción' en 1964. El interés de este director por temas sociales se siguió haciendo evidente en sus largometrajes para la pantalla grande ; así tenemos 'Poor Cow' (1967), sobre la problemática existencia de los niños en las regiones mineras, o 'Family Life' (1971), donde analiza la temática de los minusválidos psíquicos y su difícil inserción en la sociedad desde una óptica inspirada en la 'antipsiquiatría', o también 'Black Jack' (1978-79), que sitúa las preocupaciones de siempre de su realizador en el marco del Yorkshire del siglo XVIII.

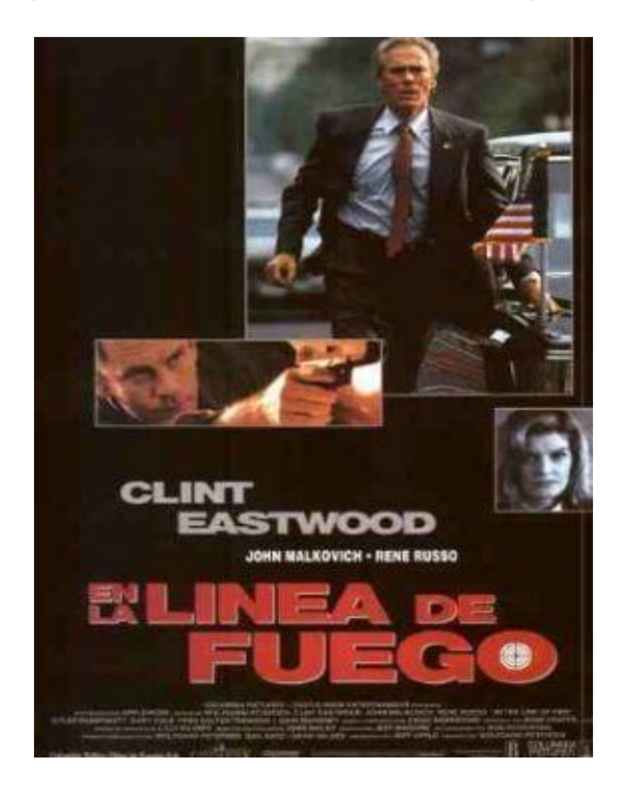
Riff-Raff pone de manifiesto el invariable estilo de su director, ya palpable desde sus primeras realizaciones, así como sus defectos más evidentes: un planteamiento demasiado elemental y maniqueo de las problemáticas a nivel de guión y una narrativa muy distanciada, más propia tal vez del medio televisivo original de Loach, a base de un movimiento continuo de la cámara y un abuso de las tomas con teleobjetivos ; esto último, al

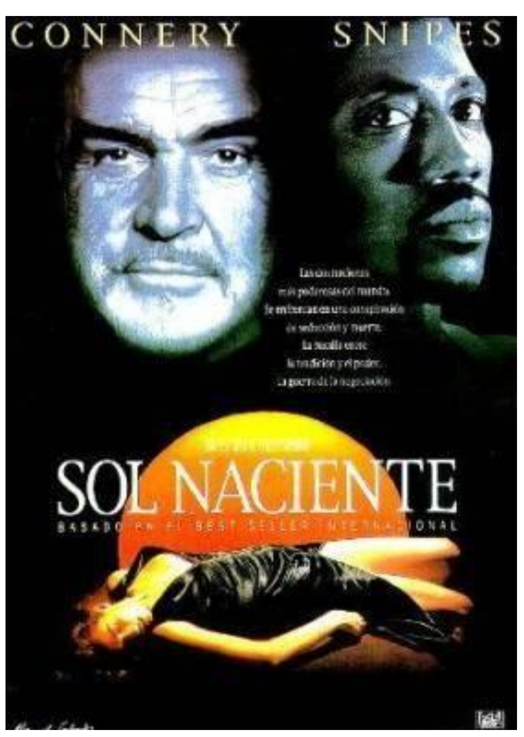
hacer que la imagen pierda profundidad de campo, resta credibilidad a las situaciones presentadas, pues desliga a los personajes del entorno en que se desarrolla el argumento. En el caso de la película objeto de este comentario, las citadas características provocan que el espectador se desligue de la historia que se le está contando y que, por supuesto, no se identifique con la violencia del ilógico y precipitado final. La visión de este film hace que el cinéfilo recuerde nostálgicamente aquel excelente 'Sábado noche, domingo mañana' (1960), de Karel Reisz, donde se trata con mano maestra un asunto similar.

Como ejemplo de película **integrada** (en el sentido que le da al término Umberto Eco, es decir, 'no apocalíptica', con un análisis no tan radical de la realidad) de este ciclo podríamos citar la opera prima de la española Gracia Querejeta, hija del famo-so productor, 'Una estación de paso' (1992). Se trata de un subyugante y delicioso melodrama con fondo psicoanalítico, muy en la línea del cine de Víctor Erice (recuérdense sus dos únicas realizaciones hasta la fecha: 'El espíritu de la colmena', 1972, y 'El sur', 1983). Igual que en la obra de dicho cineasta, la novel directora profundiza en el subconsciente de un adolescente, desvelando de una forma intimista y hasta poética sus traumas infantiles y analizando de paso la situación de la mujer en un cierto sector de la población española. Sobresale una espléndida y cuidadísima dirección de actores, de una calidad poco habitual en el cine realizado en nuestro país.

ASESINATOS

('La Gaceta de Canarias', 14-XI-1993)





EN LA LINEA DE FUEGO

TITULO ORIGINAL: In the Line of Fire
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 120 min., color
DIRECTOR: **Wolfgang Petersen**
INTERPRETES: Clint Eastwood, John Malkovich, Rene Russo, Dylan McDermott

SOL NACIENTE

TITULO ORIGINAL: Rising Sun
NACIONALIDAD: USA
FECHA:1993 DURACION: 124 min., color
DIRECTOR: **Philip Kaufman**
INTERPRETES: Sean Connery, Wesley Snipes, Harvey Keitel, Tia Carrere

La violencia parece ser una de las constantes del cine norteamericano actual, y no sólo en aquellas películas de línea más comercial destinadas al público de masas, sino también de algunas tendencias del así llamado 'cine independiente', que, al me-nos en teoría, se plantea unos objetivos estéticos de más altas miras. Prueba de esto sería la inme-

recida fama que han logrado –a nivel de crítica, que no de público, por fortuna- algunos productos que a juicio de este comentarista están dotados de poco o nulo interés fílmico, como 'Los chicos del barrio' (1991), de John Singleton, o más recientemente 'El mariachi', de Robert Rodríguez, ya analizado en esta página. Tal vez se deba este fenómeno simplemente a la nefasta influencia sobre la pantalla grande de ciertas series televisivas, o posiblemente responda a una preocupante falta de inspiración de los guionistas hollywoodienses. Sea como sea, el caso es que de un tiempo a esta parte un gran porcentaje de la programación de las salas cinematográficas está compuesta de cintas de contenido más o menos violento. Las dos películas a que se refiere este comentario están incluidas en esa categoría, lo cual, por supuesto, no desdice del indudable interés que ofrecen desde un punto de vista estrictamente cinematográfico.

El alemán Wolfgang Petersen, director de '*En la línea de fuego*', se está especializando últimamente –con notable éxito, por cierto- en cine de acción, en especial tras su incorporación a la industria fílmica norteamericana. Se inició como cineasta con 'Sólo por tu amor' (1976), un producto televisivo sin mucho interés que fue estrenado en cines seis años más tarde. Su primera realización propiamente dicha para la pantalla grande, ya dentro de la órbita del nuevo cine alemán, fue una película policíaca: 'El jugador de ajedrez' (1979). En ese film Petersen aún se encontraba imbuido de las preocupaciones metafísicas propias de la cinematografía intelectual de su país, y presentaba un argumento que, aún moviéndose dentro de los esquemas clásicos del cine negro, revelaba no obstante ciertos resabios bergmanianos, sobre todo de 'El séptimo sello' (1956). Ya en su segunda película, 'El submarino' (1981), se observa un cambio de rumbo ; es un film bélico de factura clásica y muy bien realizado para el cual se contó con más medios que en el film anterior y que el director supo aprovechar con maestría.

El giro hacia lo decididamente comercial por parte de Petersen con 'La historia interminable' (1984), una execrable adaptación de la exitosa novela infantil del mismo título, original de Michael Ende, donde los guionistas se las arreglaban para que desapareciera por completo toda la frescura y la fantasía originales, todo ello en función de unos efectos especiales realmente ridículos. La película, con todo, obtuvo un gran éxito de taquilla, y esto permitió a su realizador enfrentarse con proyectos más ambiciosos, como 'Enemigo mío' (1985), un parcialmente fallido *remake*, en clave de ciencia-ficción, de 'Infierno en el Pacífico' (1968), de John Boorman. Le sigue, por fin, 'La noche de los

cristales rotos' (1991), primera incursión de Petersen en el thriller a la americana, y cuyo relativo éxito instó al realizador alemán a continuar en la misma dirección. *En la línea de fuego*, su última obra, constituye, efectivamente, una nueva muestra del mismo género.

El argumento de *En la línea de fuego* juega hábilmente con una temática que, por lo que parece, preocupa especialmente al público norteamericano: el magnicidio, sobre todo cuando la víctima es un mandatario de esa nación. En el film no faltan homenajes a cintas clásicas de ese mismo asunto, como '7 días de Mayo' (1964), de John Frankenheimer, o 'El último testigo' (1974), de Alan J. Pakula, por ejemplo. La trama, moviéndose a caballo entre el *psicho-thriller* y la política-ficción al modo hitchcockiano, especula con la remota posibilidad de que los luctuosos hechos que condujeron al asesinato de John F. Kennedy en 1962 pudieran repetirse 30 años más tarde. Una narrativa ágil, apropiada en todo momento, es subrayada por la competente interpretación de todo el elenco artístico, especialmente por parte de Clint Eastwood y John Malkovich, su antagonista, ambos verdaderamente excelentes. Resulta, en definitiva, una de las más logradas realizaciones de Wolfgang Petersen, quien parece haber encontrado por fin la horma de su zapato.

La película de Philipp Kaufman '*Sol naciente*' se mueve en una línea parecida. Su historia combina el *buddy-movie*, con su ya clásica pareja de policías protagonis-tas, con la descripción de ambientes exóticos, como en 'Black Rain' (1989), de Ridley Scott, aunque esta vez sin salir de los EE.UU. Se narra la investigación de un caso de asesinato relacionado con la penetración de compañías japonesas en el mercado yanqui, algo que también parece preocupar al público de ese país. Con esto Kaufman se apunta al género del thriller, algo que no había practicado hasta el momento. El argumento está adaptado de una novela de Michael Crichton, más conocido por sus obras de estilo fantástico, gran parte de las cuales han sido llevadas también a la pantalla, algunas dirigidas por el propio escritor. El último ejemplo en ese sentido es 'Jurassic Park', la última realización de Steven Spielberg.

El realizador norteamericano Philip Kaufman, tras terminar los estudios de Derecho, se dedicó durante bastantes años a trabajar como enseñante en Europa. Se inició en el 7º Arte a mediados de los años sesenta con films independientes de bajo presupuesto. Su ingreso de lleno en la industria cinematográfica tuvo lugar con 'La invasión de los ultracuerpos' (1978), un convincente *remake* de 'La invasión de los ladrones de cuerpos'

(1956), de Don Siegel. Le siguió 'The Wanderers/Las pandillas del Bronx' (1979), una interesante reflexión fílmica acerca de la violencia en el mundo de la enseñanza, tan conocido por el director. Tras 'Elegidos para la gloria' (1983), discutible adaptación de una novela de Tom Wolfe, Kaufman realizó otras dos películas de corte literario, igualmente semifallidas: 'La insoportable levedad del ser' (1987), según Milan Kundera, y luego 'Henry y June' (1990), recreación de las aventuras amorosas habidas entre Henry Miller y la española Anaïs Nin.

Sol naciente cumple aceptablemente con su cometido de narrar de forma comprensible una historia de tipo policíaco. No obstante, se echa de menos durante el visionado de esta película un cierto entusiasmo en la puesta en imágenes del que carece y que sí se notaba, por el contrario, en la anteriormente comentada cinta de Petersen. El estilo desplegado por Kaufman es sobremanera académico y hasta clásico, pero francamente frío. Destaca especialmente la labor interpretativa de todos los participantes, especialmente la del ya veterano Sean Connery, cuya presencia en una película es baza suficiente para hacer recomendable su visión.

ASI SE ESCRIBE LA HISTORIA

Semana de Cine-Cine, II

('La Gaceta de Canarias', 30-V-1993)

Desde los albores del 7º Arte han coexistido dos concepciones diferentes res-pecto a la manera de reflejar en la pantalla los hechos históricos: una de ellas es el cine documental, basado en la recogida de imágenes directas de los hechos ; la otra, filial del cine de ficción, intenta reconstruir los acontecimientos históricos con mayor o menor rigor, utilizándolos como elementos dramáticos según la particular visión artística del director de turno. El ejemplo primigenio de este último tipo de films históricos lo constituye el primer largometraje de Georges Méliés, 'El proceso Dreifuss', rodado en 1899, cuyo clamoroso éxito motivó la ulterior realización de muchas más reconstrucciones, algunas incluso antes de producirse los hechos. El caso del cine histórico español no ha sido muy distinto: la primera aportación de este género fue 'Los sitios de Chile' (1905), de Segundo de Chomón, un colaborador del citado Méliés especializado en efectos especiales, quien más tarde colaboraría en los famosos filmes de contenido histórico 'Cabiria' (1914), Giovanni Pastrone, y 'Napoleón' (1925), de Abel Gance. También cabría citar en esa época pionera la película de Ricardo de Baños 'Diego Corrientes' (1914) y muchas más. De todas formas, hay que advertir que este primitivo cine histórico rodado en España contribuyó más que nada a difundir la típica imagen folclórica y panderetera del país, en vez de fomentar la cultura popular mediante un acercamiento crítico a los hechos del pasado, y así continúa por regla general en nuestros días. En consecuencia, muchos coinciden en afirmar, con el crítico García Escudero, que "*la mejor película histórica española es una extranjera, 'La kermesse heroica' de Jacques Feyder (1936)*".

'Vacas' (1991), de Julio Médem, busca ser algo más que una reconstrucción en cartón-piedra de unos hechos más o menos históricos. La saga familiar que desa-rrolla el argumento de esta película pretende reflejar toda la historia del País Vasco desde las Guerras Carlistas hasta la Guerra Civil a través del enfrentamiento entre dos generaciones de *aitzcolaris*. Una simple disputa de índole estrictamente deportiva le sirve al director y a su guionista para describir la evolución de los hechos, tanto políticos como culturales, todo ello pasado por el tamiz de las fantasías de un viejo soldado enloquecido, pertinaz pin-

tor de vacas. La trama de este filme tiene por ello cierto parentesco con la de 'Novecento' (1976), que narra de una forma parecida 50 años de la historia italiana, o con 'Los duelistas' (1977), de Ridley Scott, que retrata las campañas napoleónicas a través de un eterno litigio de honor entre dos oficiales franceses.

El estilo desplegado por Médem en su película recuerda, desde luego, al de otras realizaciones españolas de ese género. Por ejemplo, podríamos citar 'Habla, mudita' (1973), de Manuel Gutiérrez Aragón, 'Furtivos' (1975), de José Luis Borau, 'El bosque animado' (1987), de José Luis Cuerda, etc., donde se utiliza el paisaje boscoso como un elemento narrativo de primer orden, casi como si fuese el verdadero protagonista. Médem, por otro lado, sabe sacar bastante partido de los actores y de las actrices y utiliza la elipsis con singular eficacia, consiguiendo de esta manera co-municar al espectador muchas más cosas que las que realmente se ven en la pantalla. Una interesante película, en suma, que augura un buen futuro a este joven realizador vasco.

En el programa de la Semana estaba incluido también el segundo ítem de la filmografía de Médem, que los cinéfilos esperaban con verdadera curiosidad. No obstante, ineludibles problemas de distribución obligaron a la empresa a sustituirla por una película que si en realidad no es propiamente histórica, sí figura con letras de oro en la historia del cine ; se trata de un auténtico *cult movie* del cine negro norteamerica-no, 'La senda tenebrosa' (1947), de Delmer Daves, un director más conocido por sus excelentes westerns, entre los que cabría citar 'Flecha rota' (1950), 'La Ley del Talión' (1956) o 'El árbol del ahorcado' (1959). La película que aquí se comenta es un curioso ejemplo dentro de su género, pues Daves parece más interesado en describir psicológicamente a los personajes secundarios (el taxista, el médico, el chorizo, etc.) que en los protagonistas o en la historia en sí, que resulta muy poco creíble. A destacar, sobre todo, la larga secuencia inicial, rodada íntegramente en cámara subjetiva.

También pertenece al género de cine negro la película 'Reservoir Dogs' (1992), opera prima del norteamericano Quentin Tarantino, que los aficionados tinerfeños esperaban con cierta impaciencia en vista de la fama que la precedía ; y en verdad no defraudó, pues se trata de una película muy sólida a todos los niveles. La historia que narra es similar a la de 'Atraco perfecto' (1956), primera obra también de Stanley Kubrick: un atraco cuidadosamente preparado termina trágicamente para todos los implicados en el mismo. De

todas formas, la visión de Tarantino es diametralmente opuesta a la de Kubrick en aquella película, ya que en Reservoir Dogs, a través de una compleja narrativa basada en los flash-backs (en la cual tal vez pesa demasiado el origen teatral de la historia), se profundiza más en la psicología de los personajes, en vez de describir sus problemas personales y familiares, como ocurría en el modelo clásico. Con ello su director se ciñe más al estilo actual del cine policíaco, con una utilización mucho más intensa de la violencia, aunque –hay que decirlo- casi todos los actos sangrientos transcurren fuera de campo, poniéndose de esta manera en marcha la imaginación del espectador ; no hay, por tanto, demasiadas concesiones al gore. El personaje del policía infiltrado en la banda también es más propio del cine de nuestros días.

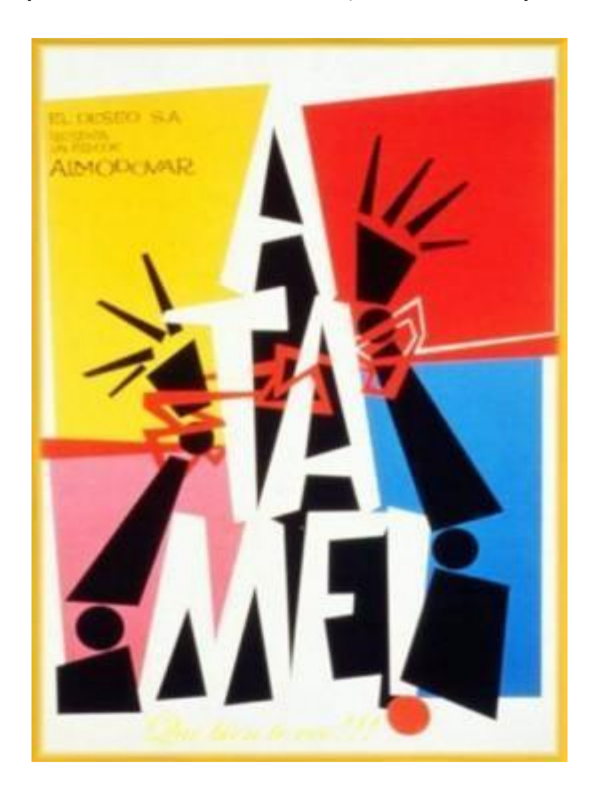
El film 'La linterna roja' (1991), del realizador chino Yang Ximou, tampoco es propiamente histórico, aunque su acción se sitúa en una época pretérita. Como todas las películas de este realizador hasta el momento ('Sorgo rojo', 1987, y 'Jou Dou', 1989), ésta narra la horrible situación que tenían las mujeres en la sociedad china tradicional y de qué artimañas se valían para hacer valer al menos parte de sus inalienables derechos. Aquí se describe la situación claustrofóbica que se vivía en los grandes palacios de los personajes nobles, donde las féminas tenían casi el mismo status que los lujosos muebles de aquellas mansiones. La actriz que protagoniza 'La linterna roja' es la encantadora Gong Li, igual que en las anteriores producciones de Ximou. Este, que antes de iniciarse como realizador de largometrajes había trabajado como director de fotografía en la interesante 'Tierra amarilla' (1984), de Chen Kaige, ha te-nido problemas con la censura de su país, donde sus dos primeras obras no se han podido proyectar. La censura se ha levantado por fin, al parecer, para La linterna roja y para su última realización, 'La vida de Qu Yi' (1992), aún no estrenada entre nosotros y que tampoco se pudo ver en esta Semana.

Por no haber podido quien esto escribe ver el film del realizador sueco Bille August 'Las mejores intenciones', con guión de Ingmar Bergman y que disfruta, por lo visto, del beneplácito de casi toda la crítica, sólo queda hablar aquí de la última muestra que se ha podido ver de la filmografía de Alain Tanner. Este autor, uno de los principales promotores de lo que en los años 70 dio en llamarse *nuevo cine suizo,* realizó a partir de 1969 una serie de películas muy interesantes y personales, centradas en el análisis de lo cotidiano en la sociedad contemporánea, con sus secuelas de incomunicación y consumismo. Sus obras más logradas en este sentido han sido 'Jonás, que tendrá 25 años el año 2000' (1976)

y ‘A años luz’ (1981), continuación de la precedente. A partir de ‘En la ciudad blanca’ (1982) Tanner ha abandonado su vena radical y crítica, dedicándose a rodar films de contenido erótico, como así ocurre en su última realización ‘El diario de lady M.’ (1992), en los que combina el análisis de las relaciones de pareja con el estudio del paisaje, ya sea urbano o rural. En esta nueva faceta de su arte, Tanner no ha dejado de lado en absoluto su proverbial ele-gancia narrativa ni su dominio de la luz, aunque sus creaciones han perdido, eso sí, algo de interés desde el punto de vista del argumento.

¡ÁTAME! (Pedro Almodóvar)

EL DISCRETO ENCANTO DEL 'DILETTANTISMO'
('La Gaceta de Canarias', 24-IV-1990)



¡ATAME!

TITULO ORIGINAL: ¡Atame!
NACIONALIDAD: España
FECHA: 1989 DURACION: 107 min., color
DIRECTOR: **Pedro Almodóvar**
INTERPRETES: Victoria Abril, Antonio Banderas, Francisco Rabal, Loles León

De nuestro inefable y entrañable Pedro Almodóvar no se puede decir otra cosa sino que es un eterno 'dilettante'. Es evidente que el cine le fascina y que aspira a convertirse en un auténtico director de películas algún día, pero de momento su obra fílmica está marcada por esa ingenuidad y esas buenas intenciones que caracterizan al artista que aún no llega a serlo del todo, que aún lleva, -mal que le pese- el estigma del *amateurismo*. Esto no tiene necesariamente que interpretarse por el lado negativo ; de hecho es precisamente esa curiosa mezcla entre lo ingenuo y lo profesional, entre lo *dionisíaco* y lo *apolíneo*- la característica más interesante de este sorprenden-te cineasta español (¿o acaso será esto tal vez lo que define al cine de nuestro país en su globalidad?), porque a lo largo de la filmografía de Almodóvar se puede observar su insaciable afán por aprender el oficio,

entreverado siempre por su a veces desmedido interés por sorprender al respetable. Su última realización, '*¡Atame!*', es un exponente clarísimo de lo dicho.

Hay una innegable evolución hacia la profesionalidad en el cine de Pedro Almodóvar, desde las molestamente chapuceras 'Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón' (1980) y 'Laberinto de pasiones' (1982) hasta las últimas realizaciones, concretamente a partir de '¿Qué he hecho yo para merecer esto?' (1984), según algunos su mejor película hasta el momento. No nos olvidemos del éxito internacional conseguido por 'Mujeres al borde de un ataque de nervios' (1988). *¡Atame!* refleja, por una parte, la indudable cinefilia de su autor ; intenta ser un muy peculiar homenaje a un clásico del cine de suspense, a saber, 'El coleccionista' (1965), de William Wyler. También hay un pequeño intento de hacer 'cine sobre cine' ; de ahí la insistencia en el personaje interpretado por Paco Rabal (un realizador de subproductos de terror). Y en ese sentido tal vez *¡Atame!* también esté concebida desde un principio como un 'subproducto', y ese es, precisamente, el toque personal *épatante* de Almodóvar: lo castizo y manifiestamente chabacano de los diálogos y de la puesta en escena (con una conseguidísima fotografía de José Luis Alcaine en la que siempre hay más luz de la cuenta y una estridente música de Morricone, burda imitación de la 'herrmanniana' de 'Psicosis').

¿Es *¡Atame!*, en suma, una buena película, o una pretenciosa y fallida *boutade* de su director, como ha expresado algún crítico? La respuesta a esta pregunta es complicada, dadas las especiales características de Almodóvar. Porque, en efecto, en la película se pueden detectar abundantes secuencias muy mal narradas que avergonzarían al peor realizador de televisión, y, por otro lado, también se encuentran intuíciones felices y genialidades conseguidas.

ATRAPADO EN EL TIEMPO (Harold Ramis)

TEMA CON VARIAZIONI („La Gaceta de Canarias", 11-VII-1993)



ATRAPADO EN EL TIEMPO

TITULO ORIGINAL: Groundhog Day
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 100 min., color
DIRECTOR: **Harold Ramis**
INTERPRETES: Bill Murray, Andie McDowell, Chris Elliott, Stephen Tobolowsky

Definir lo que es el tiempo ha sido una de las cuestiones más controvertidas con las que se ha enfrentado el raciocinio humano a lo largo de su historia. ¿Es única-mente una *forma 'a priori' de la sensibilidad*, como decía Kant, o simple *devenir intuí-do*, como lo ponía Hegel? ¿Es acaso uno de los *órganos sensoriales de la divinidad*, como lo creía Newton, o tal vez hay que dar la razón a Bergson, quien lo caracterizaba, genial y exclusivamente, como "*progreso continuo del pasado, que roe el futuro y se acrecienta avanzando*"? El hecho es que hay que reconocer que -a pesar del vertiginoso avance de la ciencia- en la actualidad sigue sin saberse lo que es el tiempo, o lo que es peor: muy probablemente no hay manera de averiguarlo. El cinematógrafo, testigo sin par de nuestra época, ha sabido reflejar esa preocupación por la magnitud temporal, y no sólo desde el género de ciencia-ficción, con sus viajes al pasado y al porvenir, como en la popular trilogía de Robert Zemeckis 'Regreso al futuro' (1985-90), precedida, entre otros, por films como 'El

tiempo en sus manos' (1960), de George Pal, y 'Los pasajeros del tiempo' (1979), de Nicholas Meyer.

También bastantes películas normales de ficción se han interesado por esta problematica. Se podría citar a este respecto la mayor parte de la filmografía del alemán Wim Wenders, entre la que se encuentra una cinta titulada significativamente 'El curso del tiempo' (1976). El cineasta francés Alain Resnais se ha ocupado asimismo extensamente de esta temática ; en realidad, cada uno de sus films ('Hiroshima, mon amour', 1959, 'El año pasado en Marienbad', 1961, 'Muriel', 1963, etc.) constituye, como es sabido, un viaje por el tiempo, un regreso al pasado obsesivo de sus personajes.

La aproximación al problema que intenta Harold Ramis en '*Atrapado en el tiempo'* no deja de ser original, pues muy poco tiene que ver con sus antecesores en estas lides. En el film no se trata, en efecto, de que un personaje viaje por el tiempo mediante un artilugio *ad hoc,* confirmando de esta manera el dominio del ser humano sobre la naturaleza, como suele ocurrir, sino que más bien es el tiempo el que se pasea como si tal cosa por la psique del protagonista, manejándolo a su antojo. Al fin y al cabo, esta película no pertenece al género de ciencia-ficción, sino que es, como mucho, una encantadora comedia con ribetes fantásticos. Sin embargo, la posibilidad hipotética que plantea la ingeniosa trama argumental sí que propone al espectador una serie de dilemas metafísicos que ponen en solfa todo lo que hasta el momento se podía suponer –ya que no saber- acerca del tiempo. Se trata, en suma, de que un personaje, concretamente un hombre del tiempo televisivo, se vea constreñido (debido, por supuesto, a las 'inclemencias del tiempo') a repetir una y otra vez, interminablemente, los acontecimientos de un único día señalado ; a tal fin se le presentan repetidamente las mismas situaciones y se va tropezando reiteradamente con los mismos interlocutores: el mendigo, el pelmazo de turno, los compañeros de trabajo, el camarero, etc.

La propuesta argumental de *Atrapado en el tiempo* no tendría el más mínimo interés si no fuera por la extrema habilidad con que Ramis (que también colaboró en el guión) la desarrolla. Ya el simple hecho de haber elegido un tono de comedia coadyuva bastante al éxito del proyecto, ya que, como es sabido, la reiteración de los *gags* ha constituido siempre uno de los más eficaces trucos cómicos en el cine norteamericano. Recuérdese, por ejemplo, el hilarante efecto conseguido por Blake Edwards merced a ese procedimien-

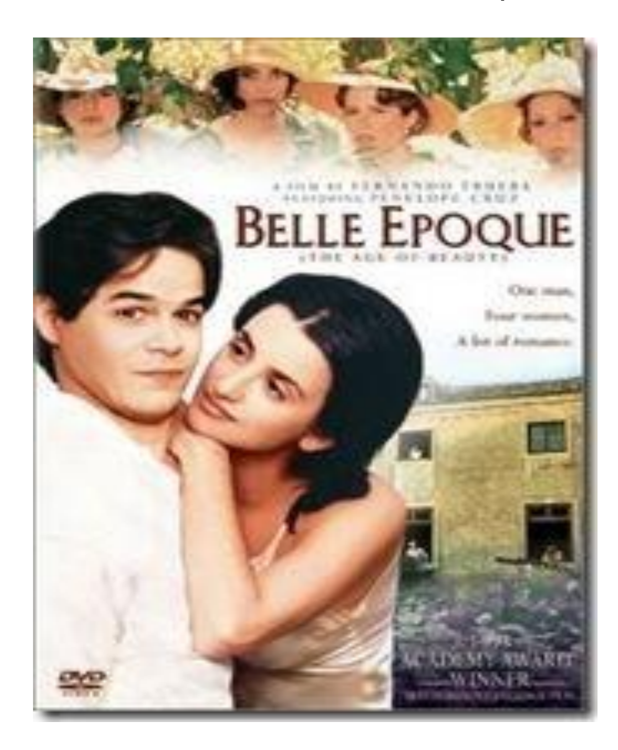
to en toda la serie de ‘La Pantera Rosa’, sin ir más lejos. No obstante, la intención de Ramis es más ambiciosa que todo eso , a él no le basta con hacer reír a la audiencia, sino que además pretende hacerla pensar.

El gran acierto de Ramis en esta película consiste en ir introduciendo sutilmen-te pequeñas variaciones en el desarrollo argumental: cambios en los diálogos, en las reacciones de los personajes y hasta en la misma planificación, de forma que (en una trama repetitiva por antonomasia) no se reiteran los planos más que en algunos momentos precisos y muy bien elegidos, destinados a llamar la atención del espectador sobre algún punto que se considere importante. Lo único parecido a esto que quien esto escribe ha podido ver es ‘Celine et Julie vont en bateau’ (1973-74), de Jacques Rivette, donde también se presentaban distintas versiones de una misma historia, aunque allí la planificación era invariable, y lo que en realidad se iba cambiando era la disposición en el conjunto de los planos de inserto.

En aquella película la intención del director era más que nada experimentar con el lenguaje fílmico, y nada más lejos de la mente de Harold Ramis, el cual en *Atrapados en el tiempo*, una comedia decididamente comercial, tan sólo pretende –y es mucho- analizar la evolución de las reacciones de un personaje normal en el seno de un supuesto fantástico: disponer, por arte de birlibirloque, de todas las oportunidades que quiera para repensar sus actos y no volver a caer en los mismos errores. Ante semejante posibilidad, el protagonista se ve en un primer momento sumamente turbado, y su primera reacción es intentar, sin éxito, poner fin a su vida, como Marcel Marceau en aquel famoso sketch mímico, y la solución al enigma espacio-temporal no radica, desde luego, en la muerte, sino que está como en toda comedia que se precie, con su invariable argumento de chico-busca-chica, en el amor. Harold Ramis ha contado para esta película con un elenco de actores y actrices verdaderamente excepcional, encabezado por el cada vez más sorprendente Bill Murray. Este actor, tras sus primeras y decepcionantes apariciones a las órdenes de Ivan Reitman (‘Los cazafantasmas’, 1983, por ejemplo, donde Ramis actuaba en un papel secundario), ha empezado a demostrar, a partir de ‘La chica del gángster’ (1993), de John McNaughton, que no es tan mal intérprete cuando lo dirigen bien, cosa que Reitman, como es público y notorio, no suele hacer por lo general. Una encantadora y eficaz Andy McDowell completa el brillante dúo protagonista.

BELLE EPOQUE (Fernando Trueba)

CUANDO LLEGÓ LA REPUBLICA (‘La Gaceta de Canarias’, 20-XII-1992)



BELLE EPOQUE

TITULO ORIGINAL: Belle Epoque
NACIONALIDAD: España-Portugal-Francia
FECHA: 1992 DURACION: 106 min., color
DIRECTOR: **Fernando Trueba**
INTERPRETES: Jorge Sanz, Fernando Fernán Gómez , Ariadna Gil, Penélope Cruz

Esta comedia de Trueba no está precisamente ambientada en el período histórico a que hace referencia su título. Generalmente se conoce por *belle époque* un espacio de tiempo bastante anterior: el comprendido entre, aproximadamente, 1870 y 1914, año este último en que dio comienzo la primera conflagración mundial. Era una época en que todo parecía atado y bien atado en el escenario político europeo, cuando constituía opinión general que las guerras habían sido definitivamente desterradas del continente merced a la presuntamente eficaz política de alianzas – amén de un sistema de arbitraje internacional- que se había llevado con el fin de mantener el *status quo*. La 1ª Guerra Mundial –calificada entonces como *guerra para acabar con todas las guerras*- acabaría de una vez por todas con aquellas vanas ilusiones, como es sabido. ‘*Belle Epoque*’, por el contrario, intenta retratar el preciso momento de la implantación en España de la Segunda República, el año 1931, tras el derrumbe de la dictadura de Primo de Rivera.

La trama del film se centra en una familia anarquista, con sus costumbres un tanto licenciosas y anticlericales, y en realidad parece ser simplemente un divertimento más o menos cómico, donde las referencias históricas se utilizan sólo como un instrumento al servicio de la jocosidad de la historia que se narra. No se vislumbra ningún interés por parte del realizador por profundizar en ninguna de las situaciones planteadas ; tan sólo el personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez (soberbio, como casi siempre de un tiempo a esta parte) presenta una entidad humana verosímil. El resto de los protagonistas (vgr., el desertor y las cuatro hijas) son simples arquetipos sin personalidad propia, que igual podían haber estado situados en cualquier otro tiempo o lugar. Los 'carlistas' o el cura, por su parte, cumplen únicamente una función complementaria en el guión, sirviendo como contrapeso ridículo a la supuesta 'seriedad' del grupo principal. Tampoco está convenientemente retratada la ideología anarquista de la familia en cuestión, cuya única diferencia con respecto al resto de la ciudadanía parece radicar en una cierta permisividad sexual.

Según las ideas de los clásicos del anarquismo (Bakunin, Kropotkin, etc.), la libertad no nace del orden, sino que sería la madre de éste. Semejante ideología estaba, en consecuencia, en contra de la propiedad privada y del Estado ; los anarquistas *individualistas* aceptaban la propiedad privada de los medios de consumo, mientras que el anarquismo *comunista* abogaba por una propiedad colectiva de los mismos. El hecho de que los partidos de esta ideología se mostraran desde siempre contrarios a todo tipo de institución de carácter represivo hace que generalmente se asocie con ellos la teoría del *amor libre*, pero esto es sólo un aspecto del anarquismo, y no precisamente el más importante ; en realidad, este extremo no salió verdaderamente a la luz hasta la llegada del movimiento 'contracultural' durante los años 60 de este siglo.

Es precisamente esta vertiente –la libertad sexual y la emancipación de la mujer- lo peor que está tratado por Trueba en su película, a pesar de que la misma se configura de entrada como una comedia erótica. Las cuatro féminas que intervienen en la trama distan bastante de ser mujeres libres, ni siquiera en el marco de los cánones morales de la época que se pretende describir. Las actitudes y relaciones **machistas**, en efecto, constituyen la regla general en el desarrollo de la historia, y las mujeres, a pesar de su pretendida liberalidad sexual, no pasan de ser meros objetos para disfrute de los hombres, como denota su comportamiento a lo largo de todo el desarrollo de la cinta. Su única posibilidad

de ‘liberación’ se encuentra en el matrimonio ; esa es la moraleja con que se queda el espectador. El personaje de Violeta es el único componente anómalo del grupo, y no es contemplado precisamente como un ejemplo a seguir.

Lo más interesante de esta película, que pese a todo resulta una comedia agradable de ver, bien realizada e interpretada, es posiblemente el guión de Rafael Azcona, donde se combinan hábilmente escenas ya vistas en obras cinematográficas de contenido erótico ; concretamente se pueden recordar a este respecto como referentes más directos ‘El seductor’ (1970), de Don Siegel, y ‘Las señoritas de Wilko’ (1978), de Andrzej Wajda, entre otras. Casi se podría considerar el guión de *Belle Epoque* como una refundición de ambas en un solo argumento, aunque, por supuesto, aquellos films tenían una intencionalidad muy distinta. También raya a gran altura la espléndida fotografía de José Luis Alcaine. El director, Fernando Trueba, por su parte, sigue mostrando sus cualidades de buen narrador de historias, cosa que ha venido dejando patente desde su primera realización: ‘Opera prima’ (1980). Su habilidad para sacarle partido a los actores y actrices, sin embargo, ha tenido que ir madurando trabajosamente a lo largo de su filmografía, culminando en esta película y especialmente en su penúltima obra, ‘El sueño del mono loco’ (1990), hasta ahora lo mejor de su carrera fílmica.

BLACK RAIN (Ridley Scott)



TITULO ORIGINAL: Black Rain
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 120 min., color
DIRECTOR: **Ridley Scott**
INTERPRETES: Michael Douglas, Andy García, Ken Takakura, Kate Capshaw

Michael Douglas se va al Japón a cazar a un peligroso ‘replicante’ de ojos rasgados. Las cosas en los EE.UU. van de mal en peor ; como si ya no tuvieran bastante con los del ‘cártel de Medellín’, resulta que ahora el país se enfrenta a un nuevo peligro: están siendo invadidos subrepticiamente por una extraña ‘alien nación’ oriental cuyos miembros no solo les hacen la competencia con su microtecnología, sino que además se dedican al sano deporte de matarse entre sí. Bien pensado, tampoco hay esa gran distancia temporal entre el 1989 de ‘Black Rain’ y el 2091 de “Blade Runner’, y en la puesta en escena de ambos films se nota con toda evidencia que el director es el mismo. Recuérdese, si no, la profusión de elementos japoneses que se advertían en aquella cinta. Y además, ¿acaso no es idéntico el ambiente que se respiraba en aquel Los Angeles con el de Osaka retratado en Black Rain? A ver si va a resultar que ese temor subliminal ante la expansión comercial nipona constituye el motivo central de las películas de Ridley Scott. El tiempo nos lo dirá. Los nortéamericanos deben estar viendo venir el final de su imperio, y buscan por todas partes potenciales enemigos de los que defenderse y a los que echarles la culpa. del desarrollo de los acontecimientos. Para colmo, recientemente se les está desmantelando la

'guerra fría' ; ¿pensarán acaso sustituirla de nuevo por el peligro amarillo? Porque lo que nos parece evidente a la luz de este film y otros que hemos visto es que están intentando desesperadamente demostrar al mundo la superioridad de su modelo social. Y lo hacen, como siempre, a través del cine, que es el medio que mejor dominan y la forma más fácil y directa de llegar al público. Los japoneses/replicantes, en este caso, no disponen de una vida corta, sino que más bien son 'cortos de luces' y precisan que vaya allí Michael Douglas con su 'calor yanqui' (que no rojo) a sacarles las castañas del fuego. O tal vez lo que necesitan es que los naciónalicen a todos en los USA, como a los alienígenas de 'Alien Nación', al emigrado soviético de 'Un ruso en Nueva York' o al monstruo de 'Bigfoot y los Henderson'. Así de sencillo ; y, si no quieren, ¡ellos se lo pierden!

NOTA: Todo lo afirmado a lo largo de este artículo acerca de una posible lectura 'sociológica' de Black Rain no desdice en nada el buen hacer cinematográfico de Ridley Scott. Pensamos que a nivel formal esta película, al igual que todas las de este director hasta el momento, es de una belleza impecable. Nuestros únicos reparos atañen al contenido de la cinta, que estimamos representa un gran bajón con respecto a las anteriores obras del realizador.

CAMPO DE SUEÑOS (Phil Alden Robinson)

LA MISTICA DEL BEISBOL
('La Gaceta de Canarias', 22-II-1990)



CAMPO DE SUEÑOS

TITULO ORIGINAL: Field of Dreams
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 103 min., color
DIRECTOR: **Phil Alden Robinson**
INTERPRETES: Kevin Costner, Amy Madigan, Ray Liotta, James Earl Jones

¿Existe de verdad un Más Allá? ¿O tal vez lo que resulta es que ese *más allá* está más bien más acá, en las cabezas de los que creen en él? Esas preguntas, y muchas más por el estilo, eran las que este crítico se hacía al salir de ver '*Campo de sueños*', de Phil Alden Robinson. Y sobre todo había –y sigue habiendo- una pregunta: ¿si una persona está dotada (como el protagonista) de poderes paranormales, por qué desperdiciarlos en el béisbol? Un buen tema para un próximo film de Woody Allen, ¿no?

Creo que para entender la intrincada metafísica que esta película trae consigo no hay más remedio que situarse, dentro de lo posible, en la piel de sus realizadores, es decir, comprenderla como un típico fenómeno del cine norteamericano. Porque sólo a un yanqui podría ocurrírsele que el destino de la democracia en el mundo depende poco menos que de la supervivencia de su deporte vernáculo pese a todos los avatares. Es, por otro lado, curiosa –aunque bastante insólita- la correlación que se establece entre el béisbol y el fe-

nómeno contracultural de los años 60, así como entre el no-béisbol y el fascismo. O sea, que si a Adolf Hitler le hubiese gustado este deporte en vez de la música de Wagner, otro gallo habría cantado. Según el mismo tipo de razonamiento, la CIA debiera de dar clases de béisbol a los futuros dictadores latinoamericanos, y así el Gobierno de los USA evitaría tener que tomar decisiones controvertidas como la de la invasión de Panamá, por ejemplo, con el consiguiente ahorro presupuestario. Si el mundo funcionara realmente así, la política sería una cosa divertidísima.

Pero lo que hemos visto no es la realidad, sino una película ; no debemos olvidarlo. El cine americano, como decíamos, siempre ha sido proclive a exageraciones de este tipo, y este proceder ha dado en ocasiones resultados admirables. Gran parte de la producción comediográfica de Frank Capra, sin ir más lejos, se basa en estos presupuestos. Esto hace que cintas como *Campo de sueños* (que, dicho sea de paso, está nominada para 3 Oscars) sean más justificables desde un punto de vista crítico, sobre todo si se tiene en cuenta su indudable calidad a nivel técnico e interpretativo.

Porque, efectivamente, la película mantiene en todo momento el interés del espectador, incluso de aquel que ya entra con la mosca tras la oreja. Kevin Kostner desempeña con gran maestría un papel difícil por lo forzado, rozando constantemente el ridículo, pero sin caer nunca en él. Nos recuerda en ocasiones a James Stewart, el actor preferido de Capra, a quien se hace un pequeño homenaje en el film. El resto del reparto se limita a apoyarle, ya que en la historia no existe ningún otro personaje, salvo el protagonista, con suficiente enjundia como para requerir de unas dotes interpretativas fuera de lo común. Por otro lado, el guión, aunque la trama no es especialmente interesante y resulta bastante criticable ideológicamente hablando, está construido con habilidad.

CARTAS A IRIS (Martin Ritt)

HAY QUE APRENDER A LEER
('La Gaceta de Canarias', 26-VI-1990)



CARTAS A IRIS

TITULO ORIGINAL: Stanley & Iris
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 98 min., color
DIRECTOR: **Martin Ritt**
INTERPRETES: Jane Fonda, Robert De Niro, Swoosie Kurtz, Harley Cross

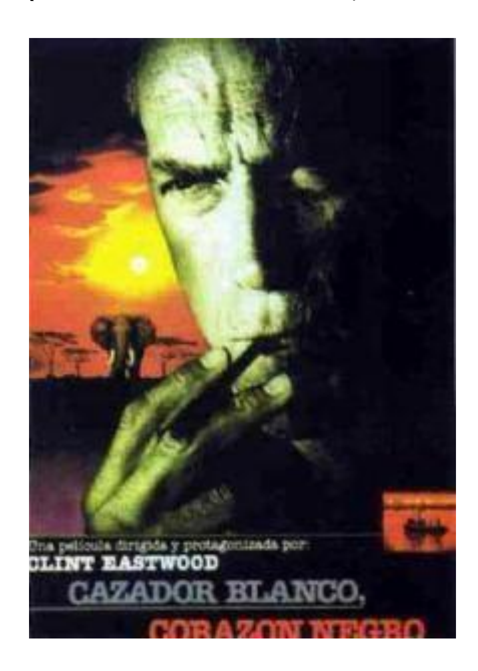
Martin Ritt, cineasta norteamericano, procede del teatro ; llegó incluso a ser profesor en el famoso Actor's Studio de Nueva York. Este componente teatral se deja notar en todas sus realizaciones para la pantalla ; asimismo, se le notan sus orígenes televisivos (forma parte de la llamada 'generación de la televisión'). Por sus ideas de izquierdas, que salen a relucir de un modo y otro en todas sus películas, estuvo incluido en las famosas listas negras durante la Caza de Brujas del senador McCarty. El estilo cinematográfico de Ritt es un tanto frío, académico e impersonal. Eso no le impide haber conseguido algunos logros creativos indiscutibles, apoyados generalmente en una excelente dirección de actores , así tenemos, por ejemplo, títulos como 'Hud' (1963), 'Un hombre' (1966), 'La gran esperanza blanca' (1970), 'La tapadera' (1976) y 'Norma Rae' (1979), entre otros también notables. En todas estas películas Ritt ha disecado sin compasión a la sociedad norteame-

ricana, dando fe de los fallos del *american way of life*, especialmente en lo que se refiere al problema de las minorías raciales.

‘*Cartas a Iris*’ es una de las obras menos conseguidas de su director. En la cinta se analiza un curioso caso de analfabetismo ‘por despiste’, y el mismo pretende servir como ejemplo de la ineludible necesidad, en las sociedades avanzadas, de aprender a leer para poder desenvolverse y llegar a ser feliz. Este punto de partida parece bastante acertado ; lo que ya no está tan claro es el planteamiento que del mismo se hace en la película. El personaje interpretado por Robert de Niro da al principio la impresión de ser una especie de ‘ecologista’ *cuasi*-rousseauniano, un amante de la vida natural. Sin embargo, pronto se descubre que el disgusto que este hombre manifiesta hacia la vida social se deriva exclusivamente de que *es analfabeto*. Esto cambia las cosas. ¿Significa esto acaso que para los guionistas de *Cartas a Iris* el ecologismo es asunto de ignorantes y que si sus partidarios supiesen leer y escribir como Dios manda, no darían tanto la solfa? En ese caso, aquellas ideas supuestamente ‘progresistas’ de Martin Ritt arriba mencionadas quedarían bastante en entredicho. Otra cosa curiosísima de esta película son los diálogos. El afán didactista de los autores del guión es tan manifiesto, que en la mayoría de las escenas el espectador tiene la molesta impresión de estar asistiendo a un curso de ‘Follow Me’ (imagínense lo que sería ver el film en versión original: una gozada). Toda la cinta es una sucesión de secuencias reales como la vida misma que muestran, como si de un curso de idiomas se tratase, diversos aspectos de la existencia de unos sufridos ciudadanos de provincias: el trabajo, el hogar, el paseo, la clase de lectura, etc. De Niro, por otra parte, no parece creerse demasiado el personaje que interpreta ; no da precisamente la imagen de un ‘analfabeto despistado’ (¿qué le ocurrió a la famosa dirección de actores de Ritt?). *Cartas a Iris* resulta una película bastante fallida que no refleja en absoluto las posibilidades de su director.

CAZADOR BLANCO, CORAZÓN NEGRO (Clint Eastwood)

HUSTON REVISITADO
(‘La Gaceta de Canarias’, 2-VI-1990)



CAZADOR BLANCO, CORAZON NEGRO

TITULO ORIGINAL: White Hunter, Black Heart
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 109 min., color
DIRECTOR: **Clint Eastwood**
INTERPRETES: Clint Eastwood, Jeff Fahey, George Dzundza, Marisa Berenson

‘*Cazador blanco, corazón negro*’, de Clint Eastwood, no es otra cosa que la rememoración (cambiando por alguna desconocida razón los nombres de los participantes) de algunos aspectos en torno al rodaje en 1952 de ‘La Reina de Africa’, de John Huston. Eso puede comprobarlo cualquiera que haya visionado dicha cinta, y pocos cinéfilos no lo han hecho ; verán que coinciden argumento, situaciones, decorados y hasta la personalidad del protagonista, el director de cine encarnado por Clint Eastwood en persona. La película está repleta de referencias a Huston y a su filmografía, especialmente, por supuesto, a ‘La Reina de Africa’. El personaje central refleja a la maravilla la inquieta personalidad del gran realizador norteamericano, quien, según él mismo confesaba, no poseía estilo propio (“*siempre he comenzado a rodar un filme a partir del sentimiento profundo que éste me ha inspirado*”), y para el cual vivir no es otra cosa que luchar ; una curiosa mezcla de inte-

lectual y aventurero. En parte Clint Eastwood responde también a esa descripción, y esto le permitiría construir su personaje –y toda la película- con más facilidad.

Igual que Huston, Eastwood es un *self-made man*. Tras participar como actor en varias películas sin importancia en los 50, triunfó por fin en los 60 en los famosos 'spaghetti-westerns' de Sergio Leone, y tras pulir su estilo interpretativo en varias realizaciones de Don Siegel ('La jungla humana', 1970, por ejemplo), hizo su debut como director en 1971 con 'Escalofrío en la noche'. No ha dejado de dirigir desde entonces, combinando esta actividad con su trabajo habitual como actor, y hay que reconocer que en ambas facetas ha conseguido en ocasiones resultados dignos de consideración. En el cine dirigido por Clint Eastwood (del que *Cazador blanco, corazón negro* es una buena muestra) se nota evidentemente la influencia de los directores con los que ha trabajado, especialmente de aquellos que más han formado su personalidad artística: Sergio Leone y Don Siegel.

No obstante, Eastwood ha llegado con los años a adquirir un notable dominio del lenguaje fílmico, y sus películas, que a veces son bastante criticables desde el punto de vista de guión y argumento, no muestran fallos en lo que se refiere a pulso narrativo. Sabe contar historias, aunque suele ocurrir con frecuencia que las historias que cuenta no tienen mucho interés. Su última realización hasta el momento reúne el buen hacer artesanal de Eastwood con un buen guión de Peter Viertel, quien ha adaptado a la pantalla su propia novela cinéfila, inspirada en el rodaje de un clásico de todos los tiempos. El resultado de esta combinación ha sido ideal. A esto se une una competente dirección de actores. Un producto fílmico perfectamente recomendable, por lo tanto.

CHAPLIN (Richard Attenborough)

SI 'CHARLOT' LEVANTARA LA CABEZA
('La Gaceta de Canarias', 18-IV-1993)



CHAPLIN

TITULO ORIGINAL: Chaplin
NACIONALIDAD: GB
FECHA: 1992 DURACION: 137 min., color
DIRECTOR: **Richard Attenborough**
INTERPRETES: Robert Downey Jr., Dan Aykroyd, Geraldine Chaplin, Anthony Hopkins

El inefable y siempre bien intencionado Sir Richard Attenborough ha vuelto al *biopic*, un género cinematográfico que no había retomado desde la oscarizada 'Gandhi' (1982) y que previamente ya había practicado con 'El joven Winston' (1972) y en parte volvió a intentar con 'Grita libertad' (1987), aquel exitoso film sobre el *apartheid* sudafricano y el personaje de Stephen Biko. En todas esas películas, así como también en el resto de su producción, el realizador británico hace gala de lo que el crítico Quim Casas ('Dirigido por …') denomina acertadamente '*espíritu Reader's Digest*'. '*Chaplin*', la nueva realización de este director, no constituye ninguna excepción a esa regla. Attenborough comenzó su carrera artística como actor de teatro en 1941, y al año siguiente ya representó un papel secundario en la película bélica 'Sangre, sudor y lágrimas', de Noël Coward y David Lean, y luego siguió haciendo personajes similares en multitud de filmes ingleses y norteamericanos. En esa etapa de su desarrollo profesional se le consideraba unánime-

mente como un intérprete sólido y de gran oficio, especialmente capacitado para encarnar a tipos de composición, como, por ejemplo, el militar de 'Cañones en Batasi' (1964), de John Guillermin. Esta característica no le impidió acometer, con notable realismo, papeles protagonistas, algunos bastante complicados, como el psicópata de 'El estrangulador de Rillington Place' (1970), de Richard Fleischer. Finalizando la década de los 50, Attenborough, sin abandonar nunca su carrera de actor, se pasó a la producción, asociándose para ello con el director y guionista también británico Bryan Forbes. Esta colaboración, que no ha cesado hasta la actualidad (Forbes es coguionista de *Chaplin*), dio como resultado algunos films estimables, como por ejemplo 'El amargo silencio' (1960), de Guy Green. El relativo éxito alcanzado en esta nueva actividad animó a Attenborough a abordar la dirección de películas con 'Oh, what a Lovely War!' (1968), ambicioso musical antibélico que ya mostraba, al decir de la crítica, sus principales limitaciones como realizador. La primera película dirigida por Attenborough, ambiciosa como todas las suyas, presentaba la 1ª Guerra Mundial desde un ángulo satírico, como una fiesta llena de atracciones. Constituye su realización más interesante hasta la fecha, junto con el musical melodramático 'Chorus Line' (1985). Sin embargo, ya en aquel film se notaba la excesiva concentración del director en el elenco de actores –efecto, quizás, de sus orígenes profesionales-, descuidando otros aspectos tan importantes o más del complicado arte de hacer películas. Esta rémora siguió notándose de forma cada vez más acentuada en sucesivas obras de Attenborough ; así, tenemos 'El joven Winston', biografía pretendidamente espectacular de los años de aprendizaje de Winston Churchill, 'Un puente lejano' (1977), mamotreto bélico de alto presupuesto, o 'Gandhi', desafortunadísima exposición de la vida y milagros de este dirigente hindú donde la principal actividad de ese famoso personaje parecía consistir más que nada en rezar debajo de los puentes.

El guión de *Chaplin*, en el cual ha participado también Bryan Forbes, como en prácticamente todas las películas producidas o realizadas por Attenborough desde que empezó la colaboración entre ambos, adolece de los mismos fallos que los de los anteriores *biopics* de este realizador. Se le da más importancia a lo anecdótico y circunstancial (detalles familiares y/o privados) que a lo verdaderamente interesante del personaje en cuestión, es decir, su pensamiento, o aquella actividad por la cual ha pasado a la historia. En el caso de esta película, el argumento se concentra con especial énfasis en narrar los desvaríos amorosos del genial actor y director de cine mudo, relegando a un segundo lugar su importancia dentro de la historia del Séptimo Arte. La audiencia no llega realmente

a enterarse de cuáles fueron las innovaciones de Charles Chaplin –si las hubo- en el campo de la dirección fílmica, ni en qué consistía el secreto de su comicidad ; tan sólo se muestran una serie de anécdotas de su vida, la mayor parte de ellas sin el más mínimo interés como no sea para las revistas del corazón. La dirección de Attenborough, por otro lado, exceptuando, como ya se ha dicho, la referente a actores y actrices, que desde luego resulta muy eficiente, casi brilla por su ausencia. Un academicismo desprovisto de toda personalidad se limita a reflejar fríamente el contenido del guión ; para colmo de males, se descuida extraordinariamente el ritmo narrativo, lo cual provoca que se alarguen innecesariamente la mayor parte de las secuencias, y con ello un argumento de por sí poco atractivo llega a resultar bastante tedioso, y sólo se aguanta gracias a las cuidadas interpretaciones de que hace gala todo el elenco. Especialmente hay que destacar la soberbia actuación de Robert Downey jr. en el papel protagonista ; su recreación de Chaplin es verdaderamente perfecta a lo largo de todo el metraje de la cinta, y hace honor a la hasta el momento brillante carrera de este actor, fulgurante desde sus primeras apariciones en diversas comedias estudiantiles de serie B de los años 80. Geraldine Chaplin, la hija de ‘Charlot’, por su parte, hace igualmente un trabajo magnífico encarnando a su propia abuela, la madre del famoso cómico.

CINE FRANCES, AÑOS 30

(Un nuevo ciclo de la Filmoteca Canaria)

(‘La Gaceta de Canarias’, 7-XI-1993)

Tras el reciente ciclo dedicado al realizador alemán R.W. Fassbinder, la Filmoteca ataca de nuevo con una nutrida selección de filmes franceses del período de entreguerras. Podemos dividir la historia del cine galo en nueve períodos –cuatro en el mudo y cinco en el sonoro-, a los que cabría añadir un décimo, correspondiente al cine realizado en la actualidad, con posterioridad a la famosa ‘nueva ola’. La primera etapa (1895-1907) corresponde al establecimiento y consolidación del cine como arte e industria. Le sigue un segundo momento (1908-18), en el curso de la cual se hace un mayor hincapié en la faceta artística del cinematógrafo, con manifestaciones tan importantes como el *film d’art*, que aglutina las influencias de origen teatral, los films de episodios y el inicio del cine cómico, de la mano del gran Max Linder. La siguiente etapa (1919-23) se caracteriza por la búsqueda de un arte nuevo a través de la fotogenia. La época muda termina con un último período (1924-28) marcado por la decadencia, el vanguardismo y, sobre todo, un academicismo retórico del cual, según algunos estudiosos, únicamente se salvan algunos nombres que luego darían de qué hablar durante la etapa sonora: Jean Epstein, Jacques Feyder, Jean Renoir, etc. La llegada del sonoro significó algo así como una brisa revivificadora para el cine francés, que en el crucial período que transcurre entre 1929 y 1933 adquiere características netamente nacionales, que ya no se basarán en el acervo literario ni en las figuras representativas de la historia, todo ello raíz del academicismo de finales del mudo, sino más bien en las gentes populares y sus costumbres. El nombre de *René Clair* refulge con luz propia en esta etapa, cuyas tendencias culminarán en la siguiente (1934-39), considerada como de apogeo ; es entonces cuando se producen las grandes obras maestras de autores como Renoir, Carné, Feyder, Duvivier, Chenal, Grémillon, Allégret, Vigo, Pagnol, etc., algunos ya consagrados durante el período anterior y todos ellos bajo el denominador común de un género de reciente creación: el **cine negro**. Después de una larga etapa de reconstrucción nacional (1946-58) tras el trauma que significó la 2ª Guerra Mundial el cine francés volvió a levantarse de sus cenizas, alcanzando de nuevo altas cimas de creatividad con la *nueva ola* (1958-66), cuya influencia estética se deja notar aún en nuestra época.

El cine francés, como reconoce el crítico norteamericano David L. Cook, constituía durante la década de los 30 la industria fílmica de mayor resonancia mundial después de la yanqui y lo fue desde un punto de vista distinto que aquella, ya que, como ya se dijo más arriba, se puso el acento en el aspecto cultural. No en vano el París posterior a la Guerra Europea se había constituido en el centro de una vanguardia artística internacional que englobaba tendencias tan diversas como el cubismo, el surrealismo, el dadaismo y el futurismo. Esta circunstancia provocó el que algunos intelectuales galos se percataran de las posibilidades que ofrecía el cinematógrafo para objetivizar estados oníricos o para expresar la concepción modernista del tiempo y del espacio. El período 1921-29 en Francia es considerado por Cook, al contrario que otros autores, como muy interesante para la historia del cine, debido a la afloración de tendencias como el impresionismo de vanguardia cuya máxima figura –junto con otras igualmente señeras, vinculadas sobre todo con el surrealismo, como *Jean Cocteau*, el ya citado René Clair y el español *Luis Buñuel*- sería *Abel Gance*, quien con creaciones como 'La roue' (1922) o 'Napoleon vu par Abel Gance' (1927) alcanzaría una sofisticación y un poder metafórico de las imágenes comparables a los logros contemporáneos de Eisenstein, Stroheim o Griffith. Sin embargo, es de notar que ninguna de las obras posteriores de este realizador, ya en la etapa sonora, iba a alcanzar el nivel de calidad de sus realizaciones mudas ; su carrera fue cada vez más irregular, abordando proyectos de carácter abiertamente comercial. No obstante, Abel Gance será siempre recordado como el gran investigador del lenguaje cinematográfico que sin duda fue y como el pionero en la utilización de sistemas de proyección que más tarde se harían populares, como el sonido estereofónico o la polivisión.

En la primera etapa del sonoro francés, un período de pocas realizaciones debido al espectacular aumento de los costes de producción que el sonido trajo consigo, destaca, como ya se apuntó, la personalidad de René Clair, procedente del cine mudo, quien con *Sur les toits de Paris* (1930), *Le million* (1931) y *A nous la liberté* (1931), entre otros filmes, se convertiría en un maestro consumado cuya obra incluso serviría de inspiración a realizadores de allende la fronteras: véase la influencia, reconocida por el propio Clair, ejercida en Charles Chaplin y su 'Tiempos modernos' (1935). Otro director francés importante en ese período, aunque no tan prolífico como el anterior, fue Jean Vigo, quien dejó para la posteridad dos únicas películas: *Zéro en conduite* (1933), impactante estudio sobre el lado anarquizante del temperamento infantil, y *L'Atalante* (1934), una obra maestra de realismo poético. El realismo poético de la obra de Vigo fue continuado con sumo

éxito por la oleada siguiente de cineastas franceses, la correspondiente a la etapa 1934-40, e incluso por los realizadores de posguerra. Este estilo cinematográfico se diversificó en dos tendencias a modo de interpretación de la realidad política por la que atravesaba Francia a la sazón, con el fascismo nazi a sus puertas ; una de ellas era de clara connotación frentepopulista, mientras que la otra reflejaba una especia de claudicación de los cineastas galos ante una realidad histórica incontrovertible que les desbordaba. El principal representante de esa escuela fue Jacques Feyder, quien se distinguió con dos obras maestras indiscutibles: *Le grand jeu* (1934), un melodrama ambientado en la Legión Extranjera, y *La kermesse héroïque* (1935), una fiel reconstrucción historicista del Flandes del siglo XVII, durante la dominación española. A esta generación pertenece igualmente Julien Duvivier, uno de los creadores del cine negro francés, con títulos célebres como *Pépé le Moko* (1937).

También puede encuadrarse dentro del realismo poético al realizador Marcel Carné, adaptador de guiones originales del poeta surrealista Jacques Prévert, gran parte de cuyos primeros títulos, como *Quai des brumes* (1938) o *Le jour se lève* (1939), pertenecen al recién inaugurado género del 'cine negro'. La vena poético-realista de este director, que ya se había anunciado durante los años de ocupación hitleriana, no afloró hasta después de la guerra, con *Les enfants du paradis* (1946), uno de los clásicos indiscutibles del cine francés de todos los tiempos. También habría que mencionar a este respecto los films realizados por esa época por Marcel Pagnol y Sacha Guitry, procedentes ambos del mundo teatral, y los de Yves Allegret, interesante aunque sólo sea por la crítica que de él harían décadas más tarde los componentes de la nouvelle vague. La obra de este último, caído en desgracia frente a la crítica a partir de 1954, se caracteriza por una acertada mezcla de las constantes temáticas del cine negro con las ideas filosóficas del existencialismo, en boga por aquellos años, todo ello unido a una factura técnica irreprochable. La película de Allegret que ha dado a su director mayor predicamento ha sido *Los orgullosos* (1953), un melodrama inspirado libremente en un guión original de Jean-Paul Sartre.

La máxima figura, sin embargo, del realismo poético francés fue, sin duda, Jean Renoir. Iniciado en el cine mudo, cimentó su fama en la etapa sonora, con una obra maestra: *La chienne* (1932). A este melodrama desgarrado, cuya narrativa le debe mucho al Sternberg de 'El ángel azul' (1929), le siguieron, entre otras muchas realizaciones, *Boudu*

sauvé des eaux (1932), un melodrama de corte similar al anterior, y *Une partie de campagne* (1936-46), donde la maestría técnica de Renoir se une a la influencia estética de pintores impresionistas como Auguste Renoir, padre del cineasta, Manet, Monet o Dégas para conseguir una descripción fílmica de la naturaleza y del paisaje sin parangón en toda la historia del cine. Le sigue *La grande illusion* (1937), una especie de parábola sobre la futilidad de la guerra ambientada en un campo de prisioneros. En esta película Renoir utiliza con gran habilidad el plano-secuencia y la profundidad de campo, recursos técnicos que posteriormente serían aprovechados por multitud de realizadores.

El ciclo sobre cine francés de los años 30 que proyecta la Filmoteca Canaria responde a una necesidad perentoria: la de que los cinéfilos conozcan etapas ya periclitadas de la creación cinematográfica a través de sus realizaciones más significativas. En este caso concreto, el ciclo cubre un período del cine europeo escasamente conocido por el público de este país, donde se difunden con mucha mayor insistencia las producciones norteamericanas de la época (que también conviene conocer, por supuesto). Esa es, entre otras, la labor de las Filmotecas, dado que las salas de proyección comerciales, salvo honrosas excepciones, no se muestran muy proclives a distribuir tales películas. Tan sólo TVE proyecta con cierta continuidad este tipo de films, algunos incluso en versión original, pero su esfuerzo, aunque encomiable, resulta a todas luces insuficiente por lo fragmentario de las programaciones. Sólo ciclos como el que aquí se comenta son capaces de proporcionar una visión de conjunto sobre la época cinematográfica de que se trate. Debemos, por tanto, aplaudir cualquier iniciativa que se tome en este sentido.

CINE NORTEAMERICANO FRENTE A CINE EUROPEO

Una eterna polémica

('La Gaceta de Canarias', 2-I-1994)

La actual diatriba entre distribuidores cinematográficos y Ministerio de Cultura en torno al control de taquilla sólo resulta comprensible si se la sitúa en un contexto más amplio. Se trata, ni más ni menos, de la sempiterna discusión, en la brecha desde que el cine es cine, acerca de si éste debe conceptuarse como un 'arte' (el 7º) o como una 'industria', o tal vez incluso como ambas cosas simultáneamente. Y, como ha declarado el director español Carlos Saura, "*ambos aspectos están muy relacionados, desde el momento en que se necesita de una inversión económica para realizar una película*". De hecho, la actual posición intransigente de los exhibidores está motivada esencialmente por razones económicas: estos señores no pretenden, en absoluto, difundir unos productos artísticos ; lo que les mueve es básicamente ganar dinero, y creen, posiblemente con razón, que el cine que demanda la mayor parte del público actual es el que proviene de Estados Unidos. En el fondo se trata una vez más de la omnipresente 'ley de la oferta y la demanda', cristalizada aquí en la problemática de los índices de audiencias. A los distribuidores y exhibidores sólo les interesa que el público acuda en tropel a la salas, sea cual sea la calidad de la película que se proyecta. Lo que habría en todo caso que dilucidar a este respecto es cuáles son en realidad las motivaciones que llevan al eventual espectador cinematográfico a convertirse en lo que el realizador Marco Ferreri denomina "*buscador de sombras*", gastándose sus ahorros en una entrada. Y esta pregunta lleva automáticamente a preguntarse en qué consiste a fin de cuentas la tan cacareada 'calidad' de la obra fílmica ; el afamado director italiano lo pone en estas palabras: "*¿Quién determina lo que tiene o no calidad? ¿por qué la calidad de los grupos elitistas, de las minorías intelectuales, tiene que ser la calidad con mayúsculas? Todo es relativo*".

Hay otra polémica relacionada directamente con lo aquí tratado: la distinción que se suele hacer a nivel crítico entre cine de consumo y cine de autor. Este distingo fue avivado a partir de la segunda mitad de los años 50 por los críticos franceses de la revista

‘Cahiers du Cinéma´ ; sin embargo, según Román Gubern, ha estado presente en toda la historia del cine ; este autor define ambos conceptos como “*tendencia impersonal y rudimentaria de la elaboración fílmica, sometida a los imperativos comerciales de la industria*” y “*tendencia a hacer del cine un vehículo de expresión personal y altamente creativo*”, respectivamente. En líneas generales se suele suponer que los cineastas europeos practican un cine más ‘de autor’ que sus homólogos norteamericanos, más sujetos a la política de los estudios (éstos se dejan llevar por los gustos del público, por razones comerciales obvias). Pero, como bien observa el crítico yanqui David A. Cook, en el caso concreto de la nueva ola francesa, surgida de los citados ‘Cahiers’, únicamente condujo a cambiar una forma de dogmatismo por otra: de la dictadura del estudio a la de la crítica. Pero, por supuesto, estas distinciones no llevan a ninguna parte, y tampoco interesan demasiado a la audiencia cinematográfica, que tan sólo pretende pasar un rato agradable cuando va al cine. No obstante, los distribuidores y exhibidores, que, por supuesto, tienen toda la razón del mundo al preocuparse por el incierto futuro de sus bolsillos, tampoco están totalmente acertados en sus planteamientos. Es cierto, en efecto, que hoy por hoy las películas americanas recaudan más en las taquillas de todo el mundo. Sin embargo, eso no es óbice para que no se distribuyen las películas que no vengan de allende el Atlántico. Y, por supuesto, ‘europeo’ no siempre es sinónimo de ‘intelectual’ y elitista. De hecho, es evidente que muchas producciones norteamericanas de las que se suelen proyectar por estos lares no tendrían el más mínimo éxito si no estuviesen sujetas a un despliegue publicitario tan amplio como el que se les hace, y algo parecido ocurre, aunque al revés, con las europeas. Se trata, en realidad, de un problema de cultura popular. Se suele convenir, como dice el refrán, en que “*el vulgo es necio*” y que “*no es la miel para la boca del asno*”. Esa forma de ver las cosas es, en opinión de quien esto escribe, sumamente sectaria y en el fondo no refleja otra cosa que el universal desprecio que las élites sienten por el hombre de la calle. Se supone –a veces con acierto- que la mayoría de las personas (y especialmente los más jóvenes) no tienen criterios estéticos propios y que, en consecuencia, hay que indicarles previamente lo que tienen que demandar, y más tarde atender sin demora sus demandas. Todo este razonamiento no es más que un círculo vicioso, un pez que se muerde la cola. Al final nadie sabe quién le va a poner el cascabel al gato, y todo se queda en las mismas: como los exhibidores no quieren perder dinero, sólo ponen las películas que más se anuncian, que son las que supuestamente quiere ver el público. Tal vez la

solución del problema estribe, más que en regular la exhibición cinematográfica, en pensarse mejor qué es lo que se ha de anunciar y qué es lo que no.

COMO AGUA PARA CHOCOLATE (Alfonso Arau)

EL LEGADO DE EISENSTEIN Y BUÑUEL



COMO AGUA PARA CHOCOLATE

NACIONALIDAD: México
FECHA: 1992 DURACION: 104 min., color
DIRECTOR: **Alfonso Arau**
INTERPRETES: Marco Leonardi, Lumi Cavazos, Regina Torne, Yareli Arizmendi

El destacado intelectual y político mexicano José Vasconcelos (1882-1959) propugnó durante gran parte de su vida la ideología del *indigenismo* como medio para sacar a México de su secular atraso, germen de la injusticia social y de la violencia ; esta doctrina conllevaba, aparte del rescate de tradiciones aztecas en vías de extinción, la organización sistemática de la educación popular, la creación de bibliotecas, la promoción de la pintura mural y el desarrollo de las publicaciones, así como la captación de renombrados intelectuales del continente. De este período de renovación cultural se benefició, por supuesto, también la renqueante cinematografía mexicana, que había atravesado durante los últimos años de la década de los 20 una profunda crisis como resultado del paso del cine mudo al sonoro y los elevados costes que esto supuso para los rodajes, así como por la potente competencia que ofrecía el cine de Hollywood, donde se realizaban a la sazón versiones en distintos idiomas de muchas películas. La actividad cinematográfica en ese país latinoamericano había comenzado ya muy temprano, en 1896, de la mano del empresario Salvador Toscano Barragán, quien realizó diversos documentales, amén del primer

film de argumento de esa nacionalidad: ‘Don Juan Tenorio’ (1898). A partir de los años 30, con el interés que mostró la industria fílmica norteamericana por intervenir en México (a consecuencia del fracaso de la política de dobles versiones), se registro un repentino auge del cine mexicano, que en 1938 estaba ya a la cabeza de la producción latinoamericana, tanto en cantidad como en calidad. La presencia en el país por aquellos años del gran cineasta soviético Serguei Eisenstein, para rodar su mítico e inacabado ‘¡Que viva Mexico!’ (1933), despertó la atención de ciertos medios intelectuales, lo cual dio lugar a toda una tendencia de cine *indigenista,* iniciada a partir de ‘Redes’ (1934), de Fred Zinemann y Emilio Gómez Muriel. Como consecuencia del *boom* de la década anterior, los años 40 fueron realmente brillantes para la cinematografía mexicana. Fue en esa época cuando se dieron a conocer directores de indudable valía como Emilio ‘Indio’ Fernández (‘Flor Silvestre’ y ‘María Candelaria’, 1943), Julio Bracho (‘Distinto amanecer’, 1943) o Roberto Gavaldón (‘La barraca’, 1944). En Marzo de 1945 se constituyó el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPCRM), que a partir de entonces controlaría el acceso a la profesión ; esta circunstancia, aunque frenó palpablemente durante los años 50 la producción de películas en el país, no redundó, sin embargo, en un primer momento en menoscabo de la calidad artística de los productos. El español Luis Buñuel llevó a cabo precisamente en 1950 su obra maestra ‘Los olvidados’, a la que siguieron otras realizaciones igualmente importantes, entre las que destacan ‘El’ (1952), ‘Nazarin’ (1958), ‘El ángel exterminador’ (1961) y ‘Simón del desierto’ (1965). En el equipo de Buñuel de esos años figuraron (como guionistas, ayudantes de dirección, etc.) diversas personalidades que luego brillarían con luz propia en el cine mexicano. Así tenemos al realizador de origen español Luis Alcoriza, guionista en un principio, que debutó con la excelente ‘Tiburoneros’ en 1962, revelándose como un agudo y lúcido observador de la sociedad azteca, o a Arturo Ripstein, quien, después de ejercer como ayudante de dirección del maestro, continuó con su línea de inspiración surrealista en diversas realizaciones de indudable valor. El verdadero despertar contemporáneo del cine mexicano vino propiciado, según todos los analistas, por la creación en 1964 del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), verdadero vivero de jóvenes cineastas. Esta institución consiguió acabar con la cerrazón del anteriormente citado Sindicato, el cual convocó ese mismo año un concurso destinado a revelar a guionistas y realizadores principiantes. De esa hornada surgieron nueves valores, como Felipe Casalz, Paul Leduc, Alejandro Jodorowsky o Luis Humberto Hermosillo, entre otros, en la obra fílmica de los

cuales no es difícil detectar elementos procedentes de la poderosa influencia, aún presente, de los dos grandes maestros Buñuel y Eisenstein, elaborados, eso sí, con una personalidad *indigenista* fuera de toda duda. También ha resultado decisiva en el último relanzamiento de la cinematografía mexicana la labor llevada a cabo durante la presidencia de Echevarría (a partir de 1970), por el hermano de éste, Rodolfo Echevarría, como presidente del Banco Nacional Cinematográfico.

La película objeto de este comentario es heredera de esa tradición. '*Como agua para chocolate*', de Alfonso Arau, no ha gozado, extrañamente, de subvención oficial (el director la rechazó), y, sin embargo, puede decirse que bebe de las fuentes más arriba citadas: indigenismo y surrealismo. Se trata de una puesta en imágenes de la primera novela de la esposa del realizador, Laura Esquivel, una narración influida por cierto tipo de literatura latinoamericana de la actualidad, concretamente la obra de García Márquez y la de Juan Rulfo. Retrata, en tono de humor surreal, la vida en una hacienda rural en la época de la revolución, intentando reflejar la evidente contradicción que entonces se palpaba entre los nuevos tiempos y las antiguas tradiciones y que condujo inevitablemente al país a una violencia casi imparable. En la película, y especialmente en la mujer que la protagoniza, se combinan hábilmente los elementos realistas con los fantásticos, los sueños con el mundo palpable de los sentidos y las pasiones. Particularmente ingeniosa resulta la disparatada equiparación entre el amor imposible y las recetas de cocina que ese personaje va elaborando a lo largo de la cinta y que producen efectos mágicos sobre las personas que lo rodean. Se trata de una suerte de *erotismo gástrico* de un tipo radicalmente diferente al desplegado por Marco Ferreri en aquella curiosa 'La grande bouffe' (1973), donde los instintos freudianos de muerte dominaban siempre sobre los de vida, al contrario de lo que ocurre en la película de Arau. La técnica narrativa de Alfonso Arau, como ha hecho resaltar gran parte de la crítica, no está en bastantes ocasiones a la altura de las circunstancias. No obstante, una dirección de actores realmente espléndida y un envidiable sentido del humor de claras resonancias buñuelianas consiguen disimular perfectamente ese extremo. A destacar, dentro del capítulo interpretativo, la actuación de absolutamente todo el elenco, especialmente de la protagonista, Lumi Cavazos, y de Mario Iván Martínez como el medico norteamericano.

El realizador mexicano logra a todas luces conectar en todo momento con la audiencia y hacer que ésta, si no llega a entender del todo una historia bastante complicada de por sí, por lo menos pase un rato agradable. Esa dificultad de comprensión inmediata de la narración, achacable presumiblemente al origen literario de la misma y a las referencias localistas, que posiblemente comunican poco al público de este lado del Atlántico, como el propio director reconoce, hacen por otra parte a la misma atrayente para un público de talante más intelectual, a quien no le baste la habitual llamada a los instintos básicos. Los numerosos premios obtenidos por *Como agua para chocolate* en diversos certámenes internacionales avalan esta suposición.

Copying Beethoven (de Agnieszka Holland)



Antes de hablar acerca de esta maravillosa película, la última de la galardonada directora de origen polaco Agnieszka Holland, daremos algunos datos sobre su autora, extraídos mayormente de su página web oficial.

BIOGRAFIA

A Agnieszka Holland se la conoce sobre todo por dos películas, ambas candidatas a los premios Oscar: 'Europa, Europa', candidata en 1990 a Mejor Película Extranjera, protagonizada por Marco Hofschneider y Julie Delpy, y 'Angry Harvest', un filme ambientado en la Segunda Guerra Mundial protagonizado por Armin Mueller-Stahl y candidato a Mejor Película Extranjera en el año 1986. Agnieszka Holland nació en Varsovia en 1948, pero se trasladó a Checoslovaquia para estudiar dirección de cine en la Escuela de Cine y Televisión de la Academia de Artes Escénicas (FAMU) de Praga. Holland comenzó su carrera cinematográfica trabajando en Polonia junto a Krzysztof Zanussi como ayudante de dirección. Su mentor fue Andrzej Wajda, con quien colaboró en varios guiones antes de dirigir sus propias películas, que pronto obtuvieron premios en distintos festivales de cine (Premio del Festival de Cannes en 1980, Premios de los Festivales de

Gdansk y Verlín en 1981, Premios del Festival de Montreal en 1985 y 1987, Globo de Oro en 1991) y que la encumbraron como directora de la Nueva Ola Polaca.

FILMOGRAFIA MÁS O MENOS COMPLETA

(ponemos en inglés los títulos no estrenados en España)

God's Sin (1970)

Evening at Abdon's (1975)

A Girl and Acquarius (1975)

Screen Test (1976)

Sunday Children (1977)

Something for something (1977)

Provincial Actors (1978)

Fever (1980)

A Lonely Woman (1981)

Postcards from Paris (1982)

Culture (1985)

Angry Harvest (1986)

Conspiración para matar a un cura (1988)

La amiga (1989)

Europa-Europa (1990)

Olivier, Olivier (1991)

El jardín secreto (1993)

Red Wind (1994)

Eclipse total (1995)

La heredera (1997)

El tercer milagro (1999)

Shot in the Heart (2001)

Julia Walking Home (2001)

Historia de una vida (2001)

Copying Beethoven (2006)

COPYING BEETHOVEN

De los muchos intentos que se han hecho de reflejar al 'genio de Bonn', Ludwig van Beethoven, en el cine, puede que éste sea el más conseguido, aún tratándose de una historia ficticia, pues como se advierte en el folleto que acompaña a la proyección y la propia directora corrobora, el personaje de Anna Holst, protagonista de la cinta, no existió en realidad ; Beethoven nunca tuvo ninguna copista a su servicio. De todas formas, eso no impide que el film de Holland retrate con una perfección asombrosa el ambiente que se debió de respirar en la Viena de los últimos años del músico (magistral secuencia del estreno de la '9ª'), y en el domicilio del mismo. Como decimos, la película pretende reflejar al célebre artista en la etapa postrera de su vida, la que se extiende entre la composición de la 9ª Sinfonía y los últimos cuartetos de cuerda, con el alarde final de la Gran Fuga. Contrariamente a otros filmes pretendidamente históricos sobre artistas famosos, 'Copying Beethoven' se concentra, con una técnica de distanciamiento quasi brechtiana, en la disección minuciosa de las preocupaciones estéticas del compositor, huyendo de aspectos anecdóticos extramusicales que busquen la complicidad de la audiencia inculta. Para ello se auxilia del personaje ficticio de la copista, una mujer inteligente, culta y poco sumisa que al mismo tiempo que admira a su maestro, no duda en echarle en cara sus rasgos antisociales de comportamiento (presentes, por otro lado, en todas las biografías que se han escrito sobre este artista ; aquí no se ha desvelado ningún secreto sobre el carácter de Beethoven), derivados en parte de su sordera, cosa que aquel termina agradeciendo en el fondo. Para contrastar con ella se utiliza el personaje totalmente real de Karl, el sobrino que Beethoven tuvo a su cargo durante sus últimos años de vida y que no le trajo más que disgustos y frustraciones, como es sabido. Tampoco se insiste demasiado en estos detalles de la vida real, que habrían convertido en una especie de 'culebrón' una historia que pretende discurrir por derroteros absolutamente diferentes.

Lo que a nuestro modesto entender le proporciona mayor 'verisimilitud fílmica' (como diría Galvano della Volpe) a esta historia declaradamente de ficción es la utilización que los guionistas -entre los cuales se encuentra la propia realizadora- han hecho de las ideas estéticas de la época de Beethoven. Las frases que pronuncia el músico parecen estar sacadas directamente de algún libro de Schiller o Goethe (y procederán efectivamente de alli, lo más probable), y eso que un doblaje castellano bastante deficiente le hace

pronunciar a Beethoven y a los demás expresiones muy de nuestros días ('cabrón', 'joder', etc.) que seguro que una persona culta de principios del siglo XIX ni siquiera conocería, y mucho menos diría. Pero claro, si pusiesen la película en versión original o tradujesen el texto de una forma objetiva, adaptada al lenguaje de la época que la película pretende describir, iría mucho menos gente a verla, ¿no es cierto? Lo único que no concuerda (y supongo que será una concesión a la 'política de estudios' ; no olvidemos que 'Copying Beethoven' es una producción de Hollywood, aunque no lo parezca) es que un letrero que aparece en primerísimo plano esté redactado EN INGLÉS. Y se supone que aquello es Viena (Austria, donde lo que se habla y se escribe, como todo el mundo debería saber, es alemán), entre 1824 y 1827, ¡quién lo diría! Pequeños fallos aparte, reiteramos que 'Copying Beethoven' nos ha parecido una película verdaderamente admirable, de excelente factura técnica, aunque sin excesos, y con unas interpretaciones verdaderamente memorables, tanto de los protagonistas (increíble Ed Harris -colaborador habitual de esta directora- en su traducción del personaje de Beethoven) como de los secundarios. La recomendamos sin dudarlo lo más mínimo a cualquiera que lea estas líneas, le guste la música clásica o no.

CORAZONES DE HIERRO (Brian de Palma)

VIETNAM REVISITADO



CORAZONES DE HIERRO

TITULO ORIGINAL: Casualties of war
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 110 min., color
DIRECTOR: **Brian de Palma**
INTERPRETES: Michael J. Fox, Sean Penn, Don Harvey, John C. Reilly

Brian de Palma, el prometedor realizador norteamericano que en los años 70 hizo pensar a algunos -por el inconfundible estilo que desplegaba en sus películas- en la aparición nada menos que del sucesor de Alfred Hitchcock, ha defraudado a más de un cinéfilo a lo largo de su posterior carrera: no era, por lo visto, tan fiero el león como lo pintaban. Eso no es óbice para que este cineasta haya legado a la posteridad algunas obras fílmicas de indudable interés: 'El fantasma del paraíso' (1974), 'Carrie' (1976) y 'Vestida para matar' (1985), entre otras. Lo que si es cierto es que de Palma no ha encontrado de momento todavía (excepto tal vez en 'El fantasma …') la horma de su zapato, un guión a la altura de lo que Ephraim Katz llama su 'desbordante fantasía visual'. Eso lo ha hecho ir dando bandazos a lo largo de su desigual filmografía, adscribiéndose a distintas escuelas y estilos narrativos: Hitchcock, Leone, Carpenter, etc. Esta característica se demuestra especialmente en su última película por el momento: „*Corazones de hierro*". A pesar de

sus muchos aciertos, de Palma no logra encontrar el equilibrio perfecto entre el film bélico, el de denuncia y el de suspense que pretende realizar.

Resulta especialmente lograda toda la secuencia inicial ambientada en la jungla asiática, donde se presenta a los protagonistas en una escena bélica de peligro. Luego pierde cierto ritmo en las escenas de transición, para volverlo a recobrar temporalmente en las secuencias de mayor acción y violencia. De hecho toda la película parece formada por diversos trozos que no acaban de engarzar del todo unos con otros para formar un conjunto homogéneo. De todas formas, hay que reconocer que el argumento de *Corazones de hierro* es muy interesante, y nos presenta un aspecto poco tratado en los films de guerra: el comportamiento sádico e inhumano de algunos miembros de los ejércitos contendientes ; y no se trata precisamente de una cuestión de heroísmo, como el título castellano parece querer indicar, sino de todo lo contrario. El caso que aquí se presenta fue un hecho real acaecido en el conflicto vietnamita, y es de suponer que casos como ese están a la orden del día en **todas** las guerras, donde la violencia y la desmesura cotidianas hacen difícil discernir entre lo justo y lo injusto. Habría que destacar sobre todo la magnífica dirección de actores de que de Palma hace gala. En especial está perfecto en su papel el joven Michael J. Fox, quien ya venía mostrando su valía en anteriores apariciones, sobre todo en las dos entregas de ‘Regreso al futuro’, de Robert Zemeckis. El resto del elenco también está a la altura, incluso el generalmente inexpresivo Sean Penn, quien por lo visto es capaz de reaccionar favorablemente ante una buena dirección.

COSAS DE LA VIDA (Claude Sautet)

COSAS DE LA VIDA (*Pecera escrita*, 1971)



TITULO ORIGINAL: *Les choses de la vie*
NACIONALIDAD: Francia
FECHA: 1969 DURACION: 81 min. , color
DIRECTOR: **Claude Sautet**
INTERPRETES: Michel Piccoli, Romy Schneider, Lea Massari, Dominique Zardi

Recuerde el alma dormida avive
el seso y despierte recordando
cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte tan
callando.
....

Resulta curioso que el que ha interpretado cinematográficamente a nuestro españolísimo Jorge Manrique haya sido Calude Sautet, es decir, un francés. Pero, bien mirado, esto no es tan extraño si tenemos en cuenta que el caso ya tiene precedentes ; en efecto, nos basta recordar, por ejemplo, a nuestra Novela, novela entre novelas, el ‘Quijote’, llevada a los platós por un ruso, Grigori Konsintzev, y ‘Los 4 jinetes del Apocalipsis’, trasladado al cine por el norteamericano Vincente Minelli.

La muerte espera al protagonista del film en un cruce de carreteras. Adopta esta vez la forma de un camión y una furgoneta que se cruzan inesperadamente en su camino, provocando un aparatoso accidente. El coche siniestrado da varias vueltas de campana y acaba por estrellarse contra un árbol, mientras que su conductor es lanzado al exterior.

Pero nuestro hombre no muere en seguida ; tiene tiempo aún para recordar, como en un sueño, las ‘cosas de la vida’.

Cosas de la vida, en efecto, lejanas y banales cosas de la vida es lo que le parecen desde su nueva perspectiva todos sus antaño agudos y complicados problemas. Porque, aunque nuestro hombre confía en escapar con vida, lo desea vehementemente para poder llevar a cabo sus buenos propósitos, ¿no siente acaso en su interior la omnipresencia de la muerte, “*imposibilidad de toda posibilidad*” en su pleno sentido heideggerdiano? Los recuerdos se agolpan, se confunden en su mente moribunda. El estaba casado, pero se había separado de su esposa para irse a vivir con otra mujer. No obstante, había seguido viendo a su mujer periódicamente ; durante estas visitas se había dado cuenta de que aún la seguía queriendo en su subconsciente, así como a su hijo. Por ello retrasa lo más posible el viaje que tenía proyectado hacer en compañía de su amante, a la que no por eso deja de querer. Hay una escena violenta entre ambos, durante la cual la muchacha, que quiere a nuestro hombre con locura, se da cuenta de que lo está perdiendo por momentos.

Atormentado por todos estos problemas, nuestro héroe decide cambiar de aires, estar solo algunos días. Arranca su automóvil y se va, pero por el camino se da cuenta de que en realidad quiere a la chica ; la necesita, y decide casarse con ella. La Llama por teléfono para que se reúna con él. Pocos minutos después interviene la muerte: al acercarse a un cruce a gran velocidad se le atraviesa un camión ; el coche cae en la cuneta, da varias vueltas de campana y acaba estrellándose contre un árbol, mientras su ocupante es catapultado al exterior.

Multitud de curiosos se agolpan alrededor de los restos del coche ; viene una ambulancia. Desde la camilla, nuestro hombre distingue la cara del enfermero ; unas facciones que enseguida se intermiscuirán en sus sueños de manera insistente: ¿es esto un presagio? El hospital ; una camilla de ruedas. El herido se imagina con su esposa y su hijo a bordo de un balandro ; de pronto, cae al agua. Grita con todas sus fuerzas, desesperadamente, pidiendo socorro ; pero nadie viene, nadie le oye, nadie le presta ayuda, y el náufrago va hundiéndose poco a poco, sumiéndose silenciosamente en la nada que todo lo envuelve.

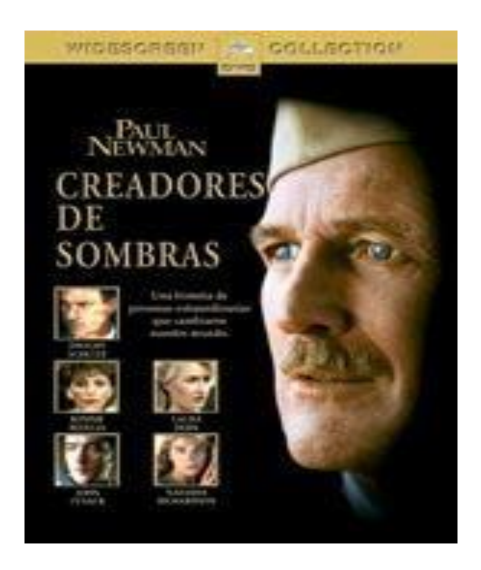
La mujer del difunto es la primera en enterarse de la aciaga noticia. La amante, por el contrario, se entera de una manera casual: al dirigirse en su automóvil a encontrarse con su amor, pasa por el lugar del accidente. Desesperadamente se dirige al hospital, pero llega tarde: lo inevitable ya se ha consumado ; la muerte ha hecho acto de presencia y ha relegado todas sus esperanzas, todas sus alegrías, todas sus penas, todas sus ansias y temores a simples y secundarias 'cosas de la vida'.

Claude Sautet nos ha ofrecido una magnífica versión del tema medieval de la muerte, vertido éste a los tiempos actuales. A primera vista, quizás resulte su visión un tanto fatalista, per, ¿cómo dejar de serlo ante algo que lo es tanto como la muerte? Esto no quiere decir, ni mucho menos, que este mundo sea un valle de lágrimas y que lo único real sea el hipotético 'más allá', pero podríamos decir, con Calderón:

¿Qué es la vida?
Un frenesí.
¿Qué es el mundo?
Una ilusión.
....

CREADORES DE SOMBRAS (Roland Joffé)

PROTONES Y NEUTRONES ('La Gaceta de Canarias', 24-VIII-1990)



CREADORES DE SOMBRAS

TITULO ORIGINAL: Shadows Makers
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 122 min., color
DIRECTOR: **Roland Joffé**
INTERPRETES: Paul Newman, Dwight Schultz, Bonnie Bedelia, John Cusack

El Proyecto Manhattan, que dio lugar al desarrollo de la bomba atómica, con su posterior secuela de guerras más o menos frías, constituye un tema de por sí interesante desde el punto de vista histórico, y resulta extraño que no haya sido abordado fílmicamente con anterioridad. Ha sido '*Creadores de sombras*', pues, la película que se ha encarado con el tema, y de la mano del director británico Roland Joffé, quien se ha especializado precisamente en filmes de contenido histórico con resultado apreciable ; ahí están las galardonadas 'Los gritos del silencio' (1984), sobre el genocidio perpetrado en Camboya por los khmeres rojos, y 'La misión' (1986), acerca de las reducciones jesuíticas del Uruguay en el siglo XVIII.

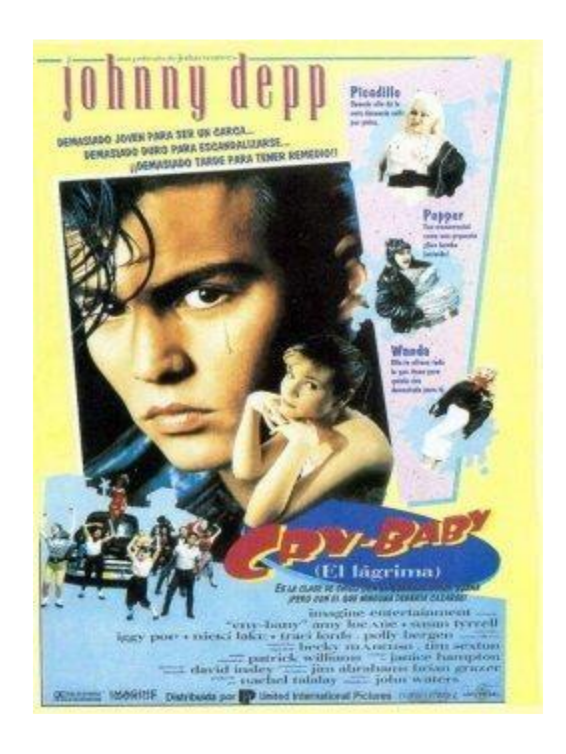
Ya en aquellas películas pudo apreciarse el principal defecto de Joffé: tratar los temas históricos con excesiva ambigüedad, sin proceder a la correspondiente profundización analítica de las respectivas situaciones y de las motivaciones de los personajes. Este defecto se hace aún más evidente en la por el momento última realización de este cineasta: un tema tan importante en relación con la historia reciente de este planeta es abordado en

forma de una mera descripción cronológica de los hechos, sin profundización alguna en los aspectos científico y militar del mismo. El espectador se entera, por ejemplo, más de los devaneos amorosos de Robert Oppenheimer que de otros puntos en relación con la historia narrada que pudieran ser de mayor interés. La postura de los realizadores de la cinta, por tanto, no se llega a saber claramente si es pro o antinuclear ; más bien se hace notar una molesta y peligrosa complacencia, totalmente acrítica en cualquiera de los sentidos.

El estilo narrativo de Joffé es bastante impersonal, sin entusiasmarse nunca con lo que está contando. Tan sólo hace gala de una habilidad artesanal a toda prueba y de una técnica de dirección de actores correcta. Paul Newman, presunta estrella del filme, se limita a cumplir con su cometido ; no es, por tanto, una de sus mejores interpretaciones. Una película histórica, por tanto, que no pasará precisamente a la historia dentro de su género.

CRY BABY, EL LÁGRIMA (John Waters)

DISECCION DESMITIFICADORA DE LOS 50 ('La Gaceta de Canarias', 17-X1990)



CRY BABY, EL LAGRIMA

TITULO ORIGINAL: Cry Baby
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 83 min., color
DIRECTOR: **John Waters**
INTERPRETES: Johnny Depp, Amy Locane, Susan Tyrrel, Polly Bergen

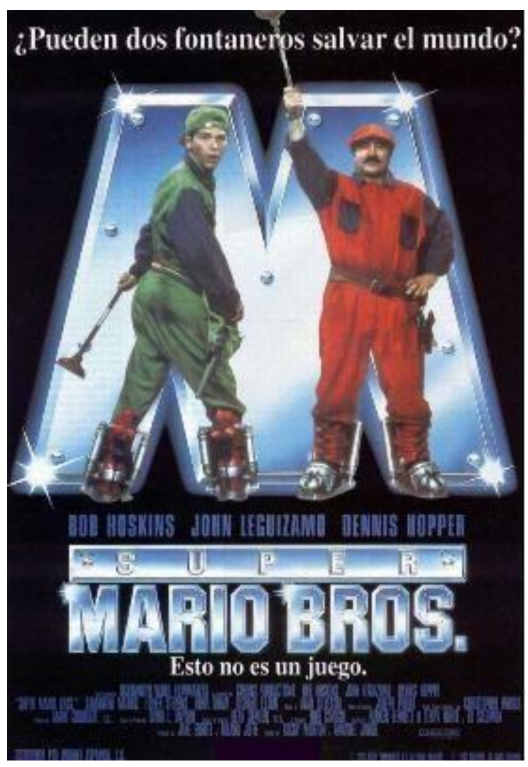
John Waters, de forma similar a Pedro Almodóvar, se complace en resaltar (a veces desmedidamente) los aspectos más *kitsch* o chabacanos de la sociedad en que vive. Lo que persigue con sus películas viene a ser lo mismo que pretendían los bohemios franceses: *épater le burgeois*. Y hay que reconocer que en este su loable propósito ha alcanzado con el paso de los años una madurez envidiable (igual que su colega español) ; él y Russ Meyer se han propuesto remover de cuando en cuando la conciencia del sufrido espectador norteamericano con su cine decididamente *underground*. Desde sus torpes obras primerizas, como 'Pink Flamingos' (1972), Waters ha ido poco a poco dominando el lenguaje cinematográfico, y en su última realización, '*Cry Baby, el lágrima*' ya demuestra una considerable maestría, tanto en el aspecto técnico como en el artístico.

Cry Baby se propone reflejar, desde la peculiar óptica de su director, una etapa crucial en la historia actual de los Estados Unidos, la primera mitad de la década de los 50, caracterizada, como es sabido, por la política represiva del senador McCarty, así como también por el nacimiento del *rock'n roll*. Esta época ya había sido abordada, sobre todo en su aspecto musical, en innumerables films, muchos de ellos rodados contemporáneamente al desarrollo de los propios hechos. Waters tiene perfectamente en cuenta esos precedentes, e incluso se inspira directamente en los más significativos, como 'Rebelde sin causa' (1955), de Nicholas Ray, 'Jailhouse Rock' (1957), de Richard Thorpe, o 'King Creole' (1958), de Michael Curtiz, sin ir más lejos. También se inspira Waters en películas más actuales del género nostálgico rockero o sobre delincuencia juvenil de los 50, como 'Rebeldes' (1982), de Francis Ford Coppola, por ejemplo, pero *Cry Baby* intenta de algún modo (y en parte lo consigue) trascender a todos esos precedentes. En su evidente interés *épatante*, Waters prescinde de todos aquellos elementos moralizantes que mermaban la eficacia de tales películas, así como de cualquier concesión a la galería. Su intención, por tanto, es diametralmente opuesta a la de cintas como 'Gran bola de fuego' (1989), de Jim McBride, que más que reflejar, idealizaban, falseándola, la realidad de los años 50. El cometido que se propuso Waters con *Cry Baby*, por lo tanto, estaba erizado de dificultades. Resulta, por ende, sumamente gratificante el poder comprobar cómo este cineasta consigue salir airoso en su empresa. Una película, por tanto, muy recomendable.

DESALIENTO ANTE LA PROGRAMACIÓN

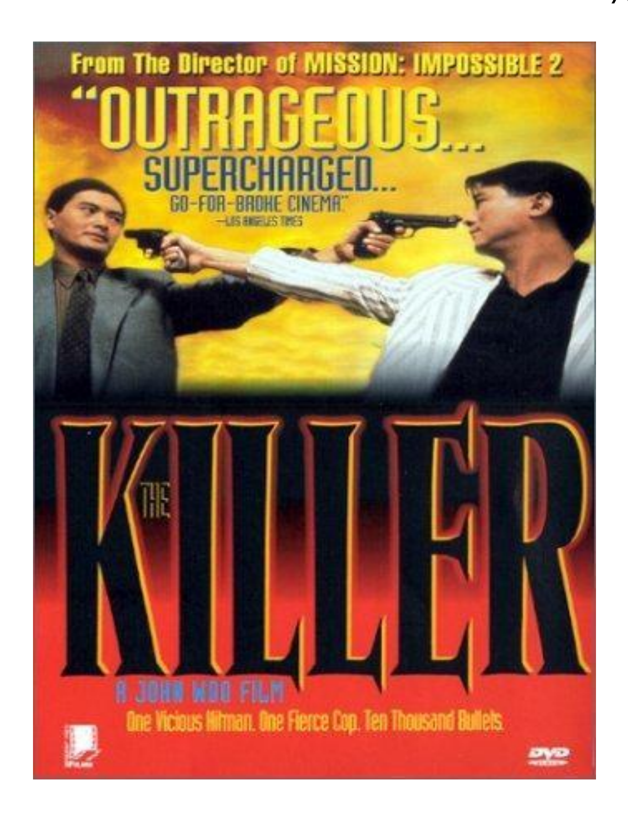
(‘La Gaceta de Canarias’, 18-VII-1993)











JENNIFER 8¨

TITULO ORIGINAL: Jennifer eight
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 120 min., color
DIRECTOR: **Bruce Robinson**

INTERPRETES: Andy García, Uma Thurman, Lance Henriksen, John Malkovich

SUPER MARIO BROS

TITULO ORIGINAL: Super Mario Bros
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 100 min., color
DIRECTOR: **Rocky Morton/Annabel Jankel**

INTERPRETES: Bob Hoskins, John Leguizano, Dennis Hopper, Samantha Mathis

UNA PROPOSICIÓN INDECENTE

TITULO ORIGINAL: Indecent Proposal
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 113 min., color

DIRECTOR: **Adrian Lyne**

INTERPRETES: Robert Redford, Demi Moore, Woody Harrelson, Oliver Platt, Seymour Cassel, Billy Bob Thornton, Rip Taylor, Billy Connolly

SANGRE FRESCA

TITULO ORIGINAL: Innocent Blood
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 112 min., color

DIRECTOR: **John Landis**

INTERPRETES: Anne Parillaud, Robert Loggia, Anthony LaPaglia, Don Rickles, Tom Savini

THE KILLER

TITULO ORIGINAL: Die xue shuang xiong

NACIONALIDAD: Hong-Kong
FECHA: 1989 DURACION: 111 min., color
DIRECTOR: **John Woo**
INTERPRETES: Chow Yun-Fat, Danny Lee, Sally Yeh, Kong Chu, Kenneth Tsang, Fui-On Shing.

La llegada del período estival siempre constituye una lúgubre noticia para el cinéfilo. Suelen llamarlo ‘temporada baja’, y los estrenos importantes se posponen hasta Septiembre, por lo menos. Para los exhibidores, el público, siempre bastante tolerante por lo general, tiende a serlo más en verano y está dispuesto a tragarse lo que caiga. El crítico, por su parte, habrá de hacer acopio de paciencia: si en ocasiones resulta difícil encontrar alguna película sobre la que merezca la pena escribir (bien o mal ; el interés de un film no siempre radica en el placer que pueda producir su visión), durante esta estación la labor resulta aún más complicada si cabe. Dentro de la cartelera de esta semana la perspectiva es, como era de esperar, bastante desoladora. La película que decididamente ofrece un mayor interés es *Atrapado en el tiempo*, de Harold Ramis, que ya fue objeto de comentario en esta sección. Además hay otras cintas que a primera vista presentan algún atractivo.

Está en primer lugar ‘Jennifer 8’, de Bruce Robinson, un thriller que venía avalado por su éxito en los Festivales de Cognac y de Bruselas. En realidad se trata de un producto más, sin mucha personalidad, del género de asesino psicópata, y no sorprende demasíado en su desarrollo argumental, pese a haber sido objeto de una cuidadísima realización y de una ajustada interpretación, sobre todo por parte de la protagonista, Uma Thurman. Especialmente conseguido está el ambiente sórdido basado en una climatología lluviosa que confiere al conjunto una sensación de claustrofobia. Sin embargo, este mismo ambiente, por su excesiva reiteración, le resta ritmo a la narración. Otro film que prometía más que lo que realmente ofrece es ‘Super Mario Bros.’, de R. Morton y A. Jankel. Esta pareja de directores, que ya había llamado la atención con el serial televisivo ‘Max Headrom’ (1985), sorprendió al respetable en 1988 con su primer largometraje para la pantalla grande, ‘Muerto al llegar’, una interesante muestra de cine negro que hacía esperar mucho más de estos realizadores, pese a su inapropiada estética de video-clip. En esta nueva muestra de su quehacer, Morton y Jankel se han enfrentado con una película de aventuras fantásticas basadas en los personajes de un conocido vídeo-juego. El resultado, aunque hay que reconocer que no carece de un cierto ritmo narrativo, es bastante decepcionante (excepción sea hecha de la brillante interpretación de Bob Hoskins) por lo infantil del planteamiento a nivel de guión. Habrá que esperar a nuevas realizaciones de esta pareja para ver qué son capaces de dar de sí en el futuro.

También es absolutamente prescindible la última muestra de la obra fílmica de Adrian Lyne, ‘Una proposición indecente’. Lyne sigue, por lo visto, empeñado en demostrar que es un director de cine, y por el camino que va es probable que nunca lo consiga. Todas sus películas hasta el momento resultan tan pretenciosas como detestables, desde aquellas inaguantables –pero exitosas- ‘9 semanas y media’ (1986), pasando por ‘Atracción fatal’ (1987), hasta ‘La escalera de Jacob’ (1987), esta última algo más soportable, debido únicamente al interés intrínseco de la historia que contaba, y no a la labor de dirección. *Una proposición indecente*, que venía avalada por el escándalo que provocó su estreno en EE.UU., narra una trama francamente aburrida, donde únicamente se salva la interpretación de Robert Redford. Lo que resulta inexplicable es que un actor de su categoría accediera a participar en un engendro semejante. Mal deben ir las cosas en Hollywood. También resulta interesante la última realización del ya veterano John Landis, una correcta, aunque impersonal, ‘Sangre fresca’. Este director también prometió en un principio bastante más de lo que luego se ha visto. Su mejor película sigue siendo la segunda

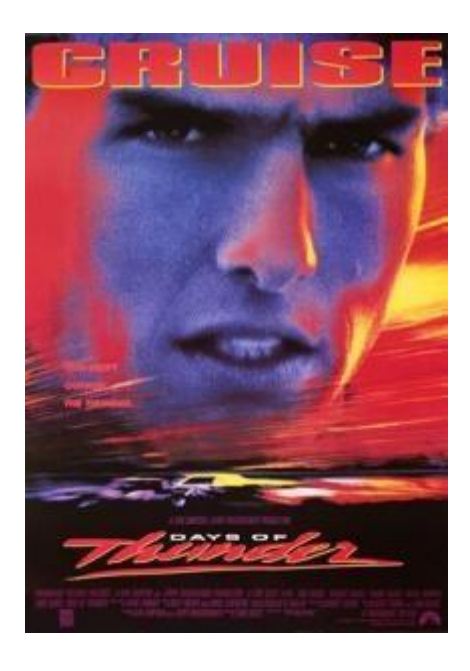
que realizó: 'Un hombre-lobo americano en Londres' (1981), una curiosa comedia fantástica, de cuyas fuentes bebe en cierto sentido *Sangre fresca*. En todos sus films Landis ha demostrado siempre poseer un buen dominio narrativo, amén de una eficiente dirección de actores. Sin embargo, esa técnica la ha empleado en más de una ocasión para llevar a cabo engendros comerciales sin interés, e incluso ha realizado algún vídeo-clip musical, como es el caso del interesante 'Thriller', para el cantante Michael Jackson. En Sangre fresca, que no es, mucho menos, lo mejor de Landis, éste dirige con indudable oficio, consiguiendo una historia bastante divertida donde destaca especialmente la actuación de la francesa Anne Parrillaud.

'The Killers', de John Woo, es un film de acción producido en Hong-Kong. En esa colonia británica, pese a contar sólo con 4 millones de habitantes, se producen anualmente cientos de películas, la mayor parte destinadas al consumo local. Durante los primeros años 70 el cine de Hong-Kong tuvo una cierta incidencia en el mercado mundial merced a las cintas de kung-fu y demás artes marciales. En este género destacó el director King Hu, que fue premiado en Cannes por 'A Touch of Zen' (1975), y recientemente el público occidental ha podido admirar la excelente 'Una historia china de fantasmas' (1986), de Ching Sin Tung, un sorprendente film fantástico. The Killers no pasa de ser una modesta película policíaca, una especie de film negro al estilo chino sin muchas pretensiones. Sin embargo, hay que destacar en el mismo un trepidante ritmo narrativo y una excelente labor interpretativa de todo el elenco, que disimulan la evidente superficialidad de la historia.

Una semana, como ya se advirtió, sin mucho que decir desde el punto de vista cinematográfico. Puestos a recomendar alguna de las películas en cartel, habría que quedarse sin duda con el clásico de dibujos animados 'Bambi' (1942), de David D. Hand, una de las más reputadas producciones de la casa Disney. Su visión, para la que ahora se ofrece una nueva oportunidad, siempre resulta reconfortante.

DÍAS DE TRUENO (Tony Scott)

DIAS DE TRUENO (‘La Gaceta de Canarias’, 6-X-1990)



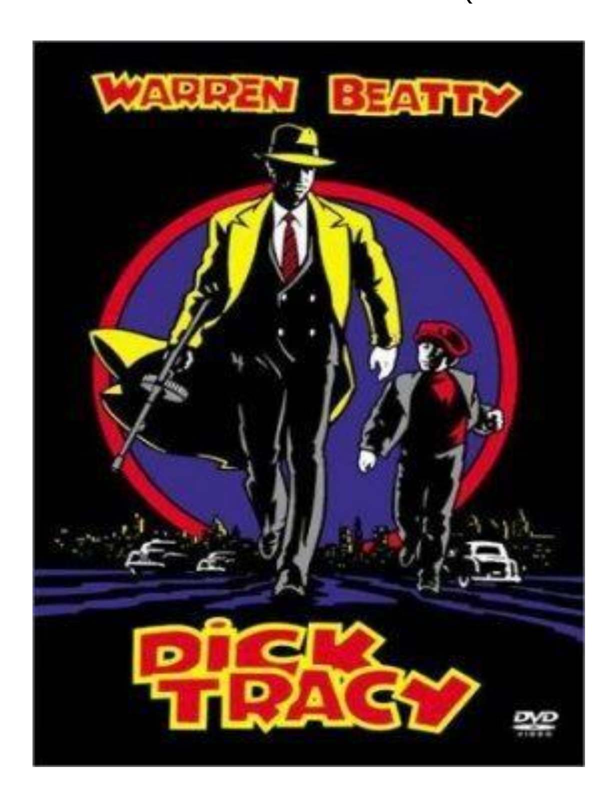
TITULO ORIGINAL: Days of Thunder
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 103 min., color
DIRECTOR: **Tony Scott**
INTERPRETES: Tom Cruise, Robert Duvall, Randy Quaid, Nicole Kidman

Tony Scott, director de ‘*Días de trueno*’, fue uno de los cineastas que en los años 70 optaron por adscribirse al estilo fotográfico iniciado algunos años antes por Claude Lélouch con su premiadísima ‘Un hombre y una mujer’ (1966). El *lelouchismo* es una estética inspirada en el cine publicitario y se basa primordialmente en la utilización omnipresente del ‘flou’ (mediante el uso de teleobjetivos) y de los contrapicados, amén de una cámara en constante movimiento. Tanto en el propio Lélouch como en sus epígonos, este estilo ha conducido a una obra fílmica donde la exuberancia y el virtuosismo técnico prima generalmente sobre el desarrollo narrativo de las historias. De Tony Scott se ha visto recientemente ‘Revenge’ (1990), un pretencioso y vacuo *remake*, situado en época actual, de un original ya de por sí mediocre: ‘Sierra prohibida’ (1966), de Sidney J. Furie. En esa película se podían observar los mismos aciertos y los mismos fallos detectables en su última realización, *Días de trueno*, que derivan del estilo ’lelouchista’ que se describe más arriba. Sin embargo, se puede considerar a ésta como una cinta mucho más conseguida, dada la peculiaridad de su base argumental.

Días de trueno se inscribe en el género del cine deportivo y no pretende ser, por lo que puede verse, más que un reflejo *cuasi*-documental del mundo del automovilismo de Fórmula 1. El mayor énfasis, por tanto, se pone sobre todo en las secuencias de carreras de coches, para las cuales resulta idóneo el estilo publicitario, casi de vídeo-clip, que Scott despliega, al que se une un acompañamiento musical absolutamente prescindible por lo estridente y machacón y que nada aporta al desarrollo de la trama. Esta última, por otra parte, es una historia nimia que sólo sirve para justificar la parte deportiva del film. Es justo lo contrario de lo que ocurría en algunas películas clásicas de este género, como 'Peligro … línea 7.000' (1965), de Howard Hawks, o también 'Grand Prix' (1966), de John Frankenheimer, donde el desarrollo argumental primaba sobre el fondo automovilístico. A pesar de los pesares, hay que reconocer que *Días de trueno* es un film que se ve con agrado, gracias a un ritmo narrativo bastante a tono y, sobre todo, a una excelente interpretación de todo el elenco, encabezado por el gran actor que es Tom Cruise, uno de los valores jóvenes más prometedores del actual cine norteamericano.

DICK TRACY (Warren Beatty)

UN VIEJO SUEÑO DE BEATTY (‘La Gaceta de Canarias’, 16-IX-1990)



DICK TRACY

TITULO ORIGINAL: Dick Tracy
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 100 min., color
DIRECTOR: **Warren Beatty**
INTERPRETES: Warren Beatty, Glenne Headly, Madonna, Al Pacino

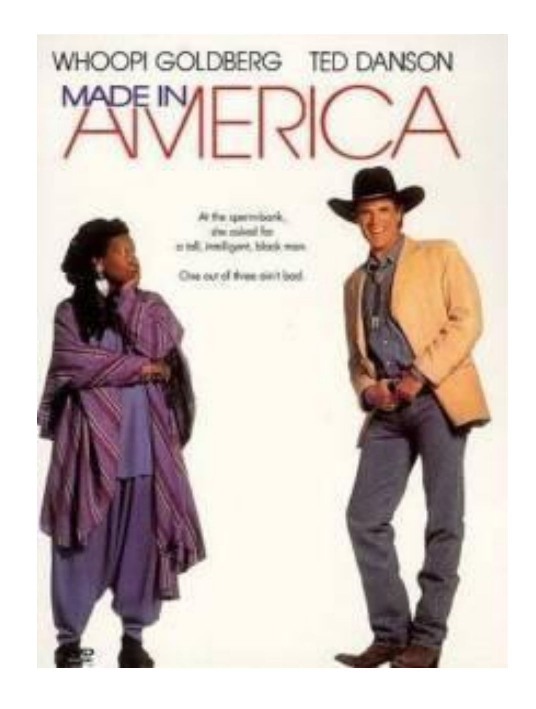
Esta película es, como se sabe, la puesta en práctica de un antiguo proyecto de su director, Warren Beatty. Y, en efecto, el visionado de la obra anterior de este actor-cineasta hacía prever lo mejor. Su primera película como realizador, ‘El cielo puede esperar’ (1978), codirigida con Buck Henry, conquistó merecidamente el beneplácito de público y crítica , fue nominada aquel año para dos Oscars: mejor película y mejor actor principal (el propio Warren Beatty). Su siguiente trabajo fue ‘Reds’ (1987), interesante puesta en imágenes del conocido libro autobiográfico de John Reed. Asimismo es comunmente apreciada la labor de Warren Beatty como actor. Su revelación fue en ‘Esplendor en la hierba’ (1961), de Elia Kazan, y desde entonces ha desempeñado papeles de gran responsabilidad en filmes de la talla de ‘Bonnie & Clyde’ (1967), de Arthur Penn, o ‘Shampoo’ (1975), de Hal Ashby, por ejemplo. Todos estos detalles hacían presumir que ‘*Dick Tracy*’

seguiría la línea de calidad fílmica de las anteriores obras de su director. No obstante, para este crítico la visión de esta tan anunciada cinta resulta sumamente decepcionate, a pesar de los valores artísticos de que indudablemente hace gala.

La principal preocupación de los autores de *Dick Tracy* ha sido sin duda la adaptación lo más fiel posible a la pantalla cinematográfica del *comic* en que se inspira. Este aspecto sí que está bastante conseguido, gracias a una dirección artística (decorados, maquillaje) muy cuidada y una espléndida fotografía de Vittorio Storaro basada en colores primarios (amarillo y rojo fundamentalmente, como simbología o *leitmotiv* del bien y el mal). En lo que obviamente falla la película es en el ritmo narrativo que Beatty ha impreso al relato ; éste es por lo general cansino y falto de entusiasmo, precisamente lo contrario de lo que cabría esperar en un filme de acción. A esa sensación de tedio contribuye el trabajo de los actores: Warren Beatty hace denodados esfuerzos por dotar de similitud a un personaje propio de un actor diez años más joven, y Madonna está siempre fuera de su papel, excepto cuando está cantando. Son principalmente las secuencias con música lo más salvable de todo el metraje de esta película, que, en definitiva, no responde a las expectativas que tanta publicidad le habían conferido.

2 MODALIDADES DE HUMOR CINEMATOGRÁFICO

(‘La Gaceta de Canarias’, 7-VIII-1993)





MADE IN AMERICA

TITULO ORIGINAL: Made in America
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 106 min., color
DIRECTOR: **Richard Benjamin**
INTERPRETES: Whoopi Goldberg, Ted Danson, Will Smith, Nia Long

RECIEN NACIDO Y YA CORONADO

TITULO ORIGINAL: Splitting Heirs
NACIONALIDAD: USA-GB
FECHA: 1993 DURACION: 84 min., color
DIRECTOR: **Robert Young**
INTERPRETES: Rick Moranis, Eric Idle, Barbara Hershey, John Cleese

El humor ha sido siempre consustancial al 7º Arte, ya desde aquel primer golpe de manivela que fue ‘El regador regado’ (1896), de los hermanos Lumière. Por otra parte, es evidente que el impulso y la necesidad de reír son algo tan viejo como el ser humano ; de hecho la comedia de todos los tiempos ha utilizado reiterativamente los mismos recursos cómicos. Por ejemplo, exactamente la misma idea jocosa sirvió de base argumental al

'Miles gloriosus', de Plauto, en el siglo I a.d.C., y a la película musical 'Golfus de Roma' (1966), de Richard Lester, y 'La comedia de las equivocaciones', de Shakespeare, ha sido la inagotable fuente de inspiración de infinidad de autores posteriores, incluidos los guionistas de Hollywood. Al fin y a la postre, la comedia cinematográfica, con su multitud de formas y estilos, que abarcan desde lo más vulgar y grosero a la máxima sofisticación, no es más que la heredera de una larguísima tradición que ha ido desarrollándose a través de los siglos.

El film cómico ha sido en la historia del cine algo así como la piedra angular sobre la que se han apoyado gran parte de las innovaciones lingüísticas, por permitir este género, dadas sus peculiares características, una mayor osadía en la planificación y en la estructuración de las historias. Esta circunstancia es claramente observable desde las primeras cintas cómicas de Mack Sennett, pasando por la personalísima obra de creadores de la talla de Charles Chaplin, Buster Keaton o Harry Langdon, hasta la *sophisticated comedy*, surgida a raíz de la aparición del sonoro. Actualmente, y ya a partir de los años 60, la comedia cinematográfica atraviesa una etapa de crisis y decadencia ; el género ha quedado totalmente integrado en la *cultura de masas*, sirviendo estas películas únicamente como medio de evasión al haber perdido en su gran mayoría su acidez primigenia.

Teniendo en cuenta el panorama descrito resulta sobremanera reconfortante encontrarse de cuando en cuando con algún film cómico que, aunque no alcance las cotas de calidad de los títulos inmortales de la época clásica, sí se aparte de manera significativa de la tónica general. Este es el caso de las dos cintas a que se refiere este artículo: '*Made in America*', de Richard Benjamin, y '*Recién nacido y ya coronado*', de Robert Young. Estas dos películas representan, por otro lado –y eso acrecienta su interés- dos modalidades bastante divergentes de este tipo de cine: la comedia sofisticada norteamericana y el característico humor desmadrado de procedencia británica representado en sus modelos clásicos por las comedias de la Ealing (años 50-60), o mas recientemente por la disparatada filmografía del grupo Monthy Python.

Richard Benjamin, director de *Made in America*, comenzó su carrera cinematográfica en los años 50 como actor, pero no alcanzó renombre en este actividad hasta finales de los 60. Su primer largometraje como realizador fue 'Adiós a la inocencia' (1984) un melodrama juvenil ambientado en la época de la 2ª Guerra Mundial. Su producción

posterior se ha decantado decididamente hacia la comedia, género en el que ha llevado a cabo una labor bastante desigual y, desde luego, nunca brillante, alternando productos más o menos dignos, como ‘Esta casa es una ruina’ (1986), por ejemplo, con otros especialmente poco logrados, como ‘Mi novia es una extraterrestre’ (1988).

Made in America, la última película de Benjamin que ha llegado a nuestras pantallas, no está, en opinión de este crítico, entre lo peor de su realizador. Por lo menos su argumento resulta una historia creíble y bien construida, apoyada en unos actores y actrices que se las arreglan para darle el tono adecuado, encabezados por los insustituibles Whoopy Goldberg y Ted Danson. La primera, tras sus inicios melodramaticos en ‘El color púrpura’ (1985) de la mano de Steven Spielberg se ha establecido como brillante actriz de comedias. Ted Danson, por su parte, ha conseguido en poco tiempo superar su etapa televisiva (*Cheers*) y se ha convertido en un actor de tomo y lomo, como pudo comprobarse, por ejemplo, en ‘Mi padre’ (1989), de G.D. Goldberg, y ‘Un toque de infidelidad’ (1989), de Joel Schumacher, entre otras Apariciones suyas. Junto a los ya consagrados Goldberg y Danson figura un plantel de secundarios verdaderamente excelente dando vida a unos personajes entrañables , el único que tal vez desentona del conjunto es un joven negro que parece salido directamente de algún *soap opera* televisivo y que, por supuesto, sobra totalmente en el esquema general de la trama. La dirección de Benjamin se limita a cumplir con su cometido de un modo artesanal, poniendo en imágenes sin estridencias una historia que se sostiene por sí misma en virtud de un aceptable guión y de la ajustada labor de todos los intérpretes. Con todo, *Made in America* es una comedia que sin duda sobresale de la tónica general de lo que ha dado de sí el género en los últimos años y remite, aunque tímidamente, a épocas más gloriosas del cine.

Recién nacido y ya coronado, de Robert Young, es una producción británica que hace recordar con nostalgia la época dorada de la comedia cinematográfica de ese país. El cine cómico inglés despertó en los años 50 de la mano de la productora Ealing y de directores de la talla de Alexander Mackendrick o Charles Crichton ; estas películas, cuya trama se basaba invariablemente en el desarrollo hasta las últimas consecuencias de un supuesto argumental descabellado, significaron en su momento una verdadera innovación dentro del género cómico, y su estilo ha continuado influyendo en Gran Bretaña hasta nuestros días, como han demostrado posteriormente algunas obras firmadas por Richard Lester y la totalidad de la filmografía del grupo Monthy Python.

Aunque la propaganda relaciona *Recién nacido y ya coronado* con Monthy Python, la referencia más directa que se puede detectar en este película, aparte de a las realizadas anteriormente por su director (‘El mundo está lleno de hombres casados’, 1979, por ejemplo) es a la última obra de Charles Crichton, ‘Un pez llamado Wanda’ (1988), en la que, igual que en ésta, colaboraron algunos de los antiguos miembros del desaparecido grupo anglonorteamericano. De forma similar a aquella película, y como en las añejas comedias de la Ealing, aquí un supuesto descabellado y una serie de equívocos cuya confusa lógica es asumida rápidamente por el público conducen a una serie casi ininterrumpida de *gags* a cuál más divertido, que en realidad constituyen la razón de ser de todo el producto. La sobresaliente labor interpretativa de los actores, encabezados por un insuperable Rick Moranis (un actor cada vez más en alza, a pesar de las críticas desfavorables de que ha sido objeto) y un sensacional Eric Idle, felizmente rescatado del extinto Monthy Python, amén de una eficientísima labor de dirección por parte de Young, llevan a buen puerto una trama de lo más disparatada y, desde luego, absolutamente hilarante.

EL AÑO DE LAS LLUVIAS TORRENCIALES (Jerzy Skolimowski)

LA EXQUISITA PUESTA EN ESCENA DE UNA FRUSTRACION
(„La Gaceta de Canarias“, 4-II-1990)



EL AÑO DE LAS LLUVIAS TORRENCIALES

TITULO ORIGINAL: Acque di Primavera
NACIONALIDAD: Italia-Francia
FECHA: 1988 DURACION: 98 min., color
DIRECTOR: **Jerzy Skolimowski**
INTERPRETES: Timothy Hutton, Nastassja Kinski, Valeria Golino, William Forsythe

El cine de Jerzy Skolimowski, realizador polaco de la misma generación que el más conocido Roman Polanski y emigrado igualmente a Occidente, no es muy frecuente por nuestras pantallas. La última realización de este director que se vio fue „Las aventuras de Gerard‟ (1970), curiosa comedia basada en un relato de Arthur Conan Doyle ambientado en las guerras napoleónicas e incomprensiblemente mal recibida por crítica y público en aquel entonces.

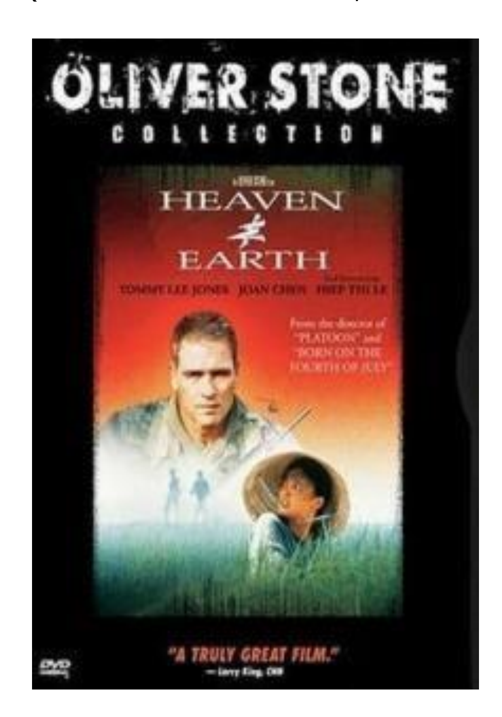
La película „*El año de las lluvias torrenciales*‟ es también una adaptación literaria ; se trata de un relato del escritor ruso del siglo XIX Ivan Turgenev. Este autor estudio en la Universidad de Berlín, y allí llegó a conocer a fondo la filosofía de Hegel, que le dejó marcado para toda su vida ; la dialéctica hegeliana le sirvió de inspiración para la mayor parte de sus obras literarias, fiel reflejo de lo que se ha dado en llamar ‘nihilismo ruso’.

El año de las lluvias torrenciales, en su versión fílmica, responde de forma magistral a dichas características. En este filme se capta la historia de una gran frustración, o tal vez sea más bien la historia de varias frustraciones, como imagen nihilista de un mundo –el humano- que se debate constantemente entre el querer y el poder, entre los dos principios freudianos del placer y de la realidad. Por ello ninguno de los proyectos que los personajes emprenden da el resultado esperado: desde perder la diligencia al principio hasta fracasar igualmente en los lances amorosos, pasando por una fiesta que termina en duelo. En definitiva lo que se plantea –igual que en Hegel- es el tema de la libertad o no libertad del individuo: la *dialéctica del amo y del esclavo*, que el protagonista, un aristócrata ruso, tiene forzosamente que tener en cuanta al poseer él mismo siervos en sus propiedades. Todo ello se desarrolla en un fantasmagórico clima de placidez. En un nuevo alarde dialéctico, no hay lluvias torrenciales, a pesar de lo que indica el título, como si la naturaleza no quisiese intervenir en los mezquinos dramas humanos ("*el hombre es una caña movida por el viento*", diría Pascal).

La puesta en escena de Skolimowski es exquisita en su sencillez ; no hay grandes alardes de decorados o efectos especiales (no se necesitan), pero siempre se han elegido los encuadres y movimientos de cámara precisos para sugerir lo que se pretende. Y, dada la procedencia literaria de la trama, la base del filme está en la interpretación de los actores y actrices, que resulta un verdadero *tour de force*. Nastassja Kinski está, como de costumbre, sublime. No obstante, si hubiera que quedarse con alguno de los personajes habría que elegir el interpretado por Timothy Hutton, cuya actuación resulta un prodigio de contención y mesura ; está verdaderamente insuperable como frágil ser a merced de la vorágine de los elementos, de esa 'Idea en sí y para sí' para la cual, como dice Hegel, "*todo lo racional es real, y todo lo real es racional*".

EL CAMINO DEL KARMA

(‘La Gaceta de Canarias’, 20-II-1994)





CIELO Y TIERRA

TITULO ORIGINAL: Heaven and Earth
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 135 min., color
DIRECTOR: **Oliver Stone**
INTERPRETES: Tommy Lee Jones, Joan Chen, Haing S. Ngor, Hiep Thi Le

TIERRA DE PENUMBRAS

TITULO ORIGINAL: Shadowlands
NACIONALIDAD: Gran Bretaña
FECHA: 1993 DURACION: 130 min, color

DIRECTOR: **Richard Attenborough**
INTERPRETES: Anthony Hopkins, Debra Winger, John Wood

La mayor parte de las veces resulta difícil encontrar paralelismos entre dos películas enteramente diferentes, sobre todo si se las ha visto ambas el mismo día. Sin embargo, en el caso de las dos que aquí se mencionan la relación resulta bastante evidente, sobre todo al hallarse el argumento de cada una de ellas imbuido de un trasfondo religioso, bu-

dista en el primer caso y cristiano en el segundo. Ambas, en efecto, tratan de las *dificultades* que encuentran las personas para ser ellas mismas, para hallar su propio camino en la rueda de la vida. Los dos films se ocupan de sucesos que tuvieron lugar realmente, y lo hacen a través del prisma de la problemática relación del hombre con lo trascendente. El término *religión* se entiende, tanto en el cristianismo como en el budismo o cualquier otro tipo de creencia, como el sentimiento de dependencia del ser humano ante la divinidad, que se manifiesta en ocasiones en forma de temor o fascinación frente a lo desconocido, o bien como la intuición de ciertos valores estimados como supremos: los de la santidad. En el fondo todo ello se resume en el reconocimiento racional por parte del creyente de una relación fundamental entre él y lo divino. Las formas de producirse este fenómeno pueden ser diversas ; así, para muchas personas la realidad trascendente se encuentra de alguna manera en el hombre mismo, y para otras está infinitamente más allá del hombre, aunque muchas veces lo trascendente puede llegar a confundirse con lo inmanente. En el caso del budismo, por ejemplo, el concepto por ellos utilizado de *karma* puede ser entendido de un modo general como ley u orden moral eterno , y de un modo particular como el orden individual que cada alma debe seguir en el camino hacia su liberación.

La película de Oliver Stone '*Cielo y Tierra*' adapta a la pantalla el relato autobiográfico de su protagonista, una mujer vietnamita que narra en clave budista las amargas experiencias por las que tuvo que pasar a lo largo de su juventud durante el conflicto que asoló a su país. Para ella lo único que hizo en esos duros años fue seguir el camino que le indicaba su 'karma' hasta conseguir completar el ciclo cósmico en que se hallaba inmersa y poder volver a reunirse con sus seres queridos tras diversos avatares, que fueron más o menos los mismos por los que tuvieron que pasar la mayor parte de sus compatriotas en aquellas difíciles jornadas. En el transcurso de ese periplo se vio empujada, como era de esperar, por fuerzas en sentido contrario (el *yin* y el *yang*, dirían los chinos) que la lanzaban de un lugar a otro: los americanos y el *vietkong*, personas buenas y personas perversas, aciertos y errores, etc.

En la filmografía de este director se encuentran varias películas que admiten lecturas parecidas a la de ésta que aquí se comenta. Así, ya 'Platoon' (1986) describía el camino de autodescubrimiento de un grupo de combatientes americanos durante el conflicto vietnamita, y 'Nacido el 4 de Julio' (1989) ampliaba el periplo a todo el fenómeno de la contracultura, que servía al protagonista como medio de autorrealización personal. No es

de extrañar, pues, que Stone haya vuelto a encararse con una de sus temáticas favoritas. En *Cielo y Tierra* Stone vuelve a desplegar el ampuloso estilo narrativo que tan satisfactorios resultados le había dado en su anterior realización, 'JFK' (1991), donde jugaba, igual que aquí, con las secuencias en blanco y negro y en color y con movimientos de cámara muy elaborados que intentaban dar impresión de espontaneidad. En este caso la obra fílmica ha quedado desigual: junto a momentos de gran lirismo y de gran fuerza expresiva prevalecen otros tediosos, innecesariamente largos y con una planificación excesivamente complicada que llegan a aburrir al espectador. Destaca especialmente por lo conseguida toda la introducción, narrada en unos planos generales sosegados, al contrario que el resto de la película, y con una fotografía muy cuidada. La interpretación por parte de actores y actrices está a tono, pero la realización no está en muchas ocasiones a la altura de la interesantísima y emotiva historia que se pretende narrar.

'*Tierra de penumbras*', de Richard Attenborough, también aborda un caso real ; se ocupa de la relación habida durante los años 50 entre el escritor británico C.S. Lewis y una escritora norteamericana que terminó siendo su mujer, terminando con el fallecimiento de esta última víctima del cáncer. Igual que en la película de Stone, el argumento es presentado como el desarrollo del conflicto que el protagonista tenía consigo mismo y su descubrimiento del amor en sus años otoñales. Este autor, conocido tanto por sus novelas de ciencia-ficción como por sus tratados religiosos y morales, siempre tiñó su obra de un tinte teológico, y por lo que puede verse a través de la visión de la película, también contemplaba su propio desarrollo vital desde ese ángulo. El guión de la película está excelentemente adaptado de una obra de teatro por el propio autor de la misma.

La trayectoria como director de Richard Attenborough no ha sido demasiado brillante ; generalmente se ha enfrentado con grandes superproducciones como 'Gandhi' (1982), 'Grita libertad' (1987) o 'Chaplin' (1992), donde puso de manifiesto sus limitaciones. Sobre todo se deja notar en esos filmes la incapacidad de Attenborough para orquestar grandes escenas de masas y para dar continuidad a la narración fílmica. El relativo éxito de sus producciones, casi todas ellas con guión de Bryan Forbes, se debe más que nada a la gran competencia de este realizador en la dirección de actores, probablemente achacable a su gran experiencia personal en el campo de la actuación. En *Tierra de penumbras* las deficiencias de este director se ven notablemente atenuadas por el magnífico guión (que por una vez no se debe a Forbes) y por tratarse de una realización de preten-

siones mucho más modestas que anteriores obras de su autor. Attenborough parece sentirse mucho más a su aire en este tipo de historias intimistas, como ya demostró anteriormente con 'Chorus Line' (1985). Destaca, como siempre, la dirección de actores, con unos excelentes Anthony Hopkins y Wynona Ryder y unos secundarios que no desmerecen. El ritmo narrativo de la película decae bastante a partir de la primera hora de proyección.

EL DISCRETO ENCANTO DE LOS NO GENIALES



BANDOLERO

TITULO ORIGINAL: Bandolero
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1968 DURACION: 104 min., color
DIRECTOR: **Andrew McLaglen**
INTERPRETES: James Stewart, Dean Martin, Raquel Welsh, George Kennedy

Generalmente aquí, en Canarias, no tenemos muchas ocasiones de ver cine genial. Las grandes realizaciones del cine mundial (que las hay, por supuesto) no pasan casi nunca de Madrid o Barcelona. Esto nos hace -y con razón- llevarnos las manos a la cabeza y clamar en el desierto por una programación que sea más clemente para con nosotros, los cinéfilos. No obstante, las cosas están así -por el momento- y en consecuencia hay que liarse la manta a la cabeza y apencar con lo que hay. Este comentario me lo inspiró la revisión no hace mucho de una película que no pasa de discreta que, sin embargo, opino que reúne los suficientes encantos para cualquier amante del cine e incluso merecedora

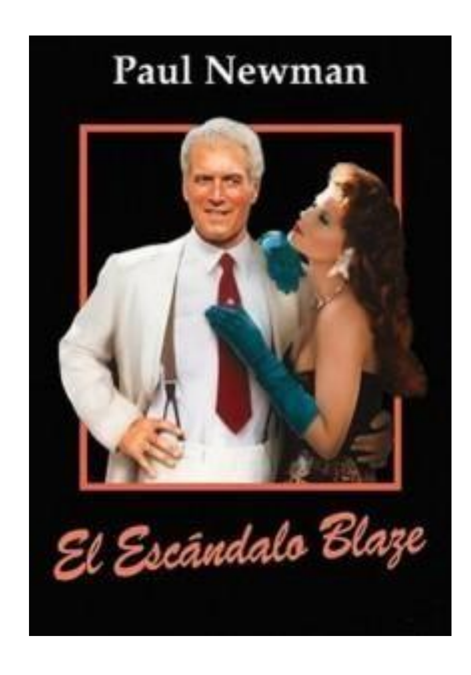
de que se hable de ella en una revista como ésta. Me refiero a *Bandolero* (1968) de Andrew McLaglen, que recientemente repuso el San Martín.

McLaglen pertenece a esa pléyade de realizadores norteamericanos buenos artesanos y conocedores del medio cinematográfico todos ellos, que se mueven a la sombra de los grandes de Hollywood. Así, centrándonos en los años 60, tenemos junto a un Brooks, o un Peckinpah, directores mas que discretos de la talla de un Fleischer, Siegel, Mulligan o un Sturges, entre otros, y, desde luego, McLaglen. Todos estos tienen junto con grandes aciertos comparables con los de los maestros (véase ‘Los indestructibles’, del propio McLaglen, por ejemplo), obras de menor valor como esta a que nos referimos.

En ‘Bandolero’ hay varios detalles que la conectan con el gran western épico. En primer lugar, el tema tantas veces repetido de los personajes marginados por la guerra civil que huyen a México y a la larga son rechazados por este país (Siempre acaban volviendo a los USA, si es que sobreviven ; ver ‘Los profesionales’ de Brooks, o ‘Grupo salvaje’ de Peckinpah, por citar dos ejemplos). Luego está el carácter invariablemente infantil (valga la expresión) de los personajes, que son desbordados por una situación que se ven incapaces de controlar ; puede más el entorno que las personas. Esta conexión es especialmente clara en ‘Bandolero’, puesto que se trata -dato curioso- de una versión en tono menor de ‘Grupo salvaje’. Pero no creo que sea un plagio, ni mucho menos, puesto que ambos westerns fueron realizados el mismo año ; se trata más bien de dos enfoques independientes de la misma historia, por otro lado muy repetida en aquella época, como decíamos. Lo que a mi parecer hace que ‘Bandolero’ no pase de ser mediocre, no es la realización por parte de McLaglen -más que discreta-, sino el tratamiento de la historia a nivel de guión: Se insiste demasiado en la parte anecdótica en perjuicio de la descripción del contexto en el que esta se desenvuelve (No se nos da información alguna acerca de la revolución mexicana ni de los bandoleros ; ni siquiera se nos describen suficientemente los protagonistas, que no pasan de ser arquetipos sin vida propia).

¿Qué es entonces lo que nos atrae de cintas como esta?. No creo que sea sólo la cuestión formal. Tampoco me parece que se trate de las referencias a grandes obras sobre el mismo tema. No obstante su superficialidad, hay algo que me gusta de este tipo de películas. Tal vez sea su honestidad ; no se intenta engañar a nadie, no hay pretensiones de trascendencia de ningún tipo, y eso es algo que generalmente se agradece.

EL ESCÁNDALO BLAZE (Ron Shelton)



TITULO ORIGINAL: Blaze
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 105 ,color
DIRECTOR: **Ron Shelton**
INTERPRETES: Paul Newman, Lolita Davidovich, Jerry Hardin, Gailard Sartin

Pese a lo que dice la propaganda y el título de la versión castellana, el argumento de '*El escándalo Blaze*', de Ron Shelton, no se centra en absoluto en las relaciones (¿escandalosas? ¿por qué?) de la *strip-teaser* Blaze Starr con el gobernador del Estado de Louisiana. De hecho la bailarina (excelentemente interpretada por Lolita Davidovich) no es más que un personaje secundario -aunque primordial- de la película. El verdadero personaje central de la misma es el gobernador Earl K. Long (Paul Newman), un incansable luchador por los derechos humanos que hizo correr mucha tinta a principio de los años 60, y no única ni precisamente por sus devaneos amorosos.

Parece ser que en los USA empiezan ahora a darse cuenta de lo que estuvo en juego en aquella 'década prodigiosa', y de que mucho de lo que actualmente gozamos en cuanto a libertades no son más que los rescoldos de aquellos movimientos más o menos contraculturales. El cine también refleja esa mentalización, y no es por tanto de extrañar que proliferen cintas referentes a ese periodo histórico, unas más conseguidas que otras, por supuesto. *El escándalo Blaze* es una muestra de cómo se puede tratar la realidad histó-

rica de una forma seria y respetuosa, y de paso conseguir un producto comercial digno. Y tal vez el mayor acierto en este sentido haya sido el de relegar el asunto amoroso a un segundo término, sin restarle la importancia que merece. El guión de esta película, en suma, está hecho con la cabeza, y eso siempre es de agradecer.

Por otra parte, también fue acertado el poner a Paul Newman en el papel principal, ya que su maestría en el 'Método' del Actor's Studio le permite abordar con inusitada facilidad un personaje tan extraordinariamente complejo. Paul Newman ya tenía experiencia antes de esta película en interpretar personajes de este tipo ; Earl K. Long se parece bastante, por ejemplo, al juez Roy Bean (aquel otro incansable luchador que impuso la ley al otro lado del Pecos) de 'El Juez de la Horca' (1972), de John Huston, también encarnado por él y que previamente había sido ya interpretado por Walter Brennan en 'El forastero' (1940), de William Wyler.

La dirección de Ron Shelton, por otra parte, se inspira directamente en el estilo –distanciado, aunque complaciente- de Huston en aquel film. Ni siquiera parece una película de los años 80 (ni falta que hace). Sólo es un excelente trabajo profesional que puede que no pase a la historia del 7º Arte, pero que cumple perfectamente la misión que se propone: reflejar un hecho histórico con dignidad y buen gusto. Y eso, hoy en día, es mucho.

EL JUEGO DE HOLLYWOOD (Robert Altman)

CINE SOBRE CINE PARA CINEFILOS („La Gaceta de Canarias", 31-I-1993)



EL JUEGO DE HOLLYWOOD

TITULO ORIGINAL: The Players
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1991 DURACION: 119 min., color
DIRECTOR: **Robert Altman**
INTERPRETES: Tim Robbins, Greta Scacchi, Whoopi Goldberg, Fred Ward

Está claro que el cine, cual pescadilla que se muerde la cola, se suele alimentar de su propia sustancia, y desde los inicios del 7º Arte, rara es la película que no contiene en el desarrollo de su trama referencias más o menos veladas a otras realizaciones cinematográficas. Esta característica, que en ocasiones puede confundir al espectador de a pie, constituye un atractivo más para el cinéfilo, que se complace en detectar sibilinamente los guiños que le está haciendo el realizador del film. Para el entendido, el principal atractivo de una película netamente comercial como 'Gremlins' (1984), de Joe Dante, por ejemplo, radica, más que en la excelencia de sus efectos especiales, en las abundantes citas que en la misma se hacen de films de terror de serie B y de añejas comedias de Frank Capra.

Especialmente se nota este fenómenos en aquellas cintas cuyo argumento se refiere, como en la que aquí se comenta, precisamente al noble arte de hacer películas, las pertenecientes al género que se conoce como el *cine sobre cine*. El ejemplo más emblemático de esta tendencia lo constituye, por supuesto, 'La noche americana' (1973), de François Truffaut, donde el realizador francés, con inequívoca técnica narrativa hitchcockiana, nos conduce a través del rodaje de una película por los entresijos del cine y de la realidad. Pero hay abundantes ejemplos más antiguos: por ejemplo, 'El moderno Sherlock Holmes' (1924) y 'El cameraman' (1928), ambas de Buster Keaton, o 'Hollywood al desnudo' (1923) y 'Ha nacido una estrella' (1954), las dos de George Cukor, entre otras.

La presente película de Robert Altman bebe camaleónicamente de múltiples fuentes fílmicas, no sólo de las adscritas al citado género de 'cine sobre cine' (por formar '*El juego de Hollywood*' parte a su vez del mismo), sino también de otras muchas películas clásicas, que son citadas continuamente a lo largo del metraje, tanto en el diálogo como en las imágenes. Por ejemplo, el larguísimo plano-secuencia de la presentación pretende revivir, por supuesto, el inicio de 'Sed de mal' (1958), de Orson Welles, y la estructura argumental se inspira libremente en 'El crepúsculo de los dioses' (1950), de Billy Wilder ; también aquí la trama se basa en el asesinato de un guionista a manos de un productor.

Altman se ha caracterizado, en todas sus producciones a partir de 'M.A.S.H.' (1970), por poner en solfa de una forma premeditada todas las convenciones, conceptos y clichés del cine norteamericano tradicional. Para ello ha utilizado de una forma crítica y desmitificadora todos los géneros cinematográficos: el *western* ('Los vividores', 1971 ; 'Buffalo Bill y los indios', 1976), el cine policíaco ('El largo adiós', 1973 ; 'Ladrones como nosotros', 1973), el musical ('Nashville', 1975), la comedia ('Un día de boda', 1977) y la ciencia-ficción ('Quinteto', 1978). El resultado alcanzado en esta tentativa ha sido desigual, pero a lo largo de su ya larga carrera fílmica ha conseguido producir algunas obras brillantes y sumamente inteligentes, de las que podría ser ejemplo la extraña fábula alegórica 'El volar es para los pájaros' (1970).

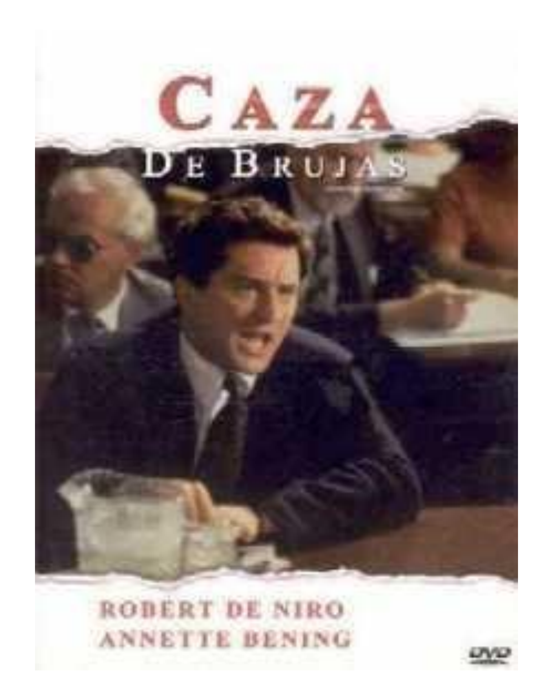
Según el crítico Andrew Sarris, Robert Altman ha sido "*el primer norteamericano en aplicar un tono y un estilo apropiados a las locuras absurdas de nuestra época*". Las características típicas de su filmografía, fácilmente detectables en *El juego de Hollywood*,

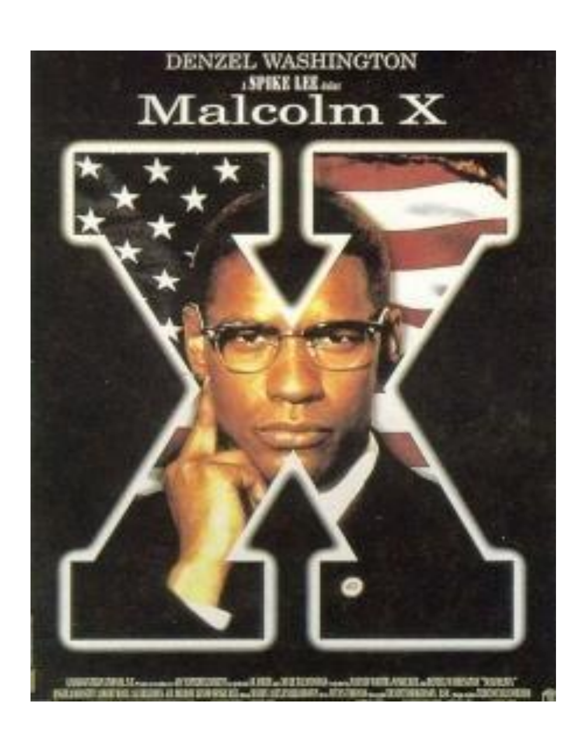
son la utilización recurrente del diálogo entremezclado, el humor sardónico y el uso heterodoxo del zoom. En opinión de David A. Cook, por fin, este realizador está llevando a cabo los films más intelectualmente honestos acerca de la experiencia norteamericana que se hayan hecho desde Orson Welles. A este realizador se le considera igualmente, junto con nombres como George Roy-Hill, Sydney Pollack, Jerry Schatzberg o incluso el George Lucas de 'American Graffiti' (1973), de un cierto neorromanticismo psicológico moderno ligado al presente, o que finge mirar hacia el pasado para llegar a conclusiones siempre actuales. Este realizador, desmontando, como se ha visto, los grandes géneros y los grandes mitos del cine de Hollywood, ha demolido también una cierta visión romántica tradicional de la sociedad norteamericana. En el proceso ha realizado el retrato de una serie de individuos que se definen por su oposición a los valores establecidos, lo que también constituye –no hay que dudarlo- una suerte de romanticismo.

En *El juego de Hollywood*, el último producto de la filmografía de Robert Altman que ha accedido a nuestras pantallas, vuelve a reflejarse todo lo dicho: el director arremete despiadadamente, con un dominio técnico envidiable acompañado de un gran sentído de la ironía, contra el mundo de las productoras comerciales del cine americano, donde lo que priva es el beneficio empresarial antes que la calidad artística de las películas. Ese extremo economicismo lleva a que se realicen mayormente cintas iguales las unas a las otras, todas con su porción de sexo y de violencia y con su inevitable *happy ending*, que en la mayoría de los casos contradice las más elementales reglas de la lógica argumental. Un guión magistral, en el cual ha intervenido decisivamente el propio realizador, refleja de una forma bastante sardónica el mundillo cinematográfico de Hollywood, con su fama de falsos creadores y oportunistas a mansalva. Altman consigue, además, llevar a cabo una mezcla heterogénea de géneros cinematográficos, desde la comedia al suspense, pasando por una impresionante escena de amor con la cámara fija en primerísimo plano en el momento en que el productor asesino confiesa su crimen. De todas maneras, igual que en el cine, y en una forma que recuerda a los hermanos Cohen, nada en esta película es lo que parece ; hay un final feliz, por disparatado que pudiera parecer, porque no podía terminar de otra forma una película rodada en la Meca del cine. Las apariciones *cameo* de innumerables estrellas conocidas de la pantalla añaden un atractivo suplementario a esta interesante cinta.

EL LADO INCONFESABLE DE LA HISTORIA

(‘La Gaceta de Canarias’, 27-VI-1993)





CAZA DE BRUJAS

TITULO ORIGINAL: Guilty by Suspicion
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1991 DURACION: 103 min., color
DIRECTOR: **Irwin Winkler**
INTERPRETES: Robert De Niro, Annette Benning, George Wendt, Patricia Wetting

MALCOLM X

TITULO ORIGINAL: Malcolm X
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 195 min., color
DIRECTOR: **Spike Lee**
INTERPRETES: Denzel Washington, Angela Basset, Albert Hall, Al Freeman Jr.

La cinematografía norteamericana está atravesando estos últimos años una grave crisis de creatividad. Los grandes productores de antaño han sido sustituidos, como señala el director francés Costa Gavras, por expertos financieros y grandes corporaciones, y la mayor parte de las películas se realizan exclusivamente teniendo en cuenta su rentabilidad en taquilla, o sea, en función de una audiencia de nivel cultural ínfimo, sin el más mínimo

sentido crítico y que se suele conformar con su correspondiente ración de sexo y violencia gratuitos, aderezados con el fuego de artificio de los efectos especiales. Resulta revivificante, por lo tanto, encontrarse de cuando en cuando con alguna cinta que prescindiendo de lo puramente comercial se enfrenta en un modo más o menos serio con una problematica interesante que intente hacer reflexionar un poco al espectador. Ese es el caso de los films que aquí se van a comentar: 'Caza de brujas', Irwin Winkler, y 'Malcolm X', de Spike Lee. Ambos films se basan en hechos históricos, y se ocupan del período situado entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la eclosión de los movimientos de protesta juveniles de mediados de los años 60, vulgarmente conocidos como contracultura.

La Comisión de Actividades Antinorteamericanas fue creada oficialmente en 1938 y fue preludiada durante los años 30 por la actividad política ultraconservadora del diputado antisemita, antinegro y anticomunista John E. Rankin. La finalidad de la Comisión, aparte de sabotear de forma organizada el new deal del presidente Roosevelt, fue la de contrarrestar de alguna manera la influencia que estaban teniendo en los medios intelectuales de todo el país, y muy especialmente en Hollywood, los demócratas alemanes exiliados que arribaban por aquella época huyendo del nazismo. De hecho, gran parte de los films realizados en Norteamérica durante esa década y la siguiente muestran una inusitada preocupación por los problemas sociales, que luego no se ha prodigado tanto. Por ejemplo, se podrían citar, entre otros títulos menos conocidos, 'Sin novedad en el frente' (1930), de Lewis Milestone, 'Tiempos modernos' (1936), de Charles Chaplin, 'Furia' (1936), de Fritz Lang, 'Las uvas de la ira' (1940), de John Ford, etc. La guerra retrasó la acción represiva de la Comisión sobre la Meca del Cine, ya que la industria fílmica fue movilizada urgentemente, le gustara o no a los comisionistas, como propaganda antifascista. Los grandes directores de Hollywood recibieron grados militares y llevaron a cabo una interesantísima serie de documentales de propaganda bélica, gran parte de los cuales han sido emitidos recientemente por TVE. Los núcleos fascistoides norteamericanos no tuvieron más remedio que replegarse momentáneamente, para aparecer de nuevo en 1945; ese año Rankin resucitó la casi olvidada Comisión, a cuya refundición ayudó sobremanera la declaración de la guerra fría por parte del presidente Truman.

El senador Joseph McCarthy, de aciaga memoria, pasó a presidir la Comisión en 1947. A partir de entonces y hasta 1954 se desató una de las etapas más vergonzosas de la historia norteamericana, durante la cual se cometieron los mayores desmanes (sólo

comparables –salvando las distancias- con los Procesos de Moscú, perpetrados en 1938 por el camarada Stalin) en nombre de un presunto ‘americanismo’, que por supuesto no se inspiraba, ni mucho menos, en el ilustre ideario político de un Lincoln, un Jefferson o un Roosevelt, sino que respondía a una alianza de la América agraria y patriarcal, bíblica y guerrera con las poderosas oligarquías financiero-industriales: el capitalismo monopolista, en suma. Esta temática, por otro lado, sigue siendo tabú en el cine norteamericano ; pocos directores se han atrevido a abordarla frontalmente. Los productos más interesantes en este sentido son ‘Tal como éramos’ (1973), de Sidney Pollack, que trata el asunto de una manera tangencial y anecdótica, y ‘La tapadera’ (1976), de Martin Ritt, donde intervienen varios de los afectados por los procesos.

En *Caza de brujas*, Irwin Winkler retrata muy bien el ambiente que se respiraba en Hollywood durante aquellos años. El director de cine encarnado por Robert de Niro es el típico personaje perseguido injustamente con la aviesa intención de que acabase denunciando a sus colegas ; se podría citar a decenas de personajes reales que sufrieron por aquella época las mismas vicisitudes que el de ficción que aquí se presenta. Todo el elenco actúa con gran convicción, siendo ésta la mayor virtud de la película. La realización por parte de Winkler puede decirse que es correcta, si bien peca por momentos de un excesivo academicismo formal que resta emoción a la historia que se está narrando. Una secuencia especialmente conseguida es la final del interrogatorio, donde se logra un ritmo narrativo verdaderamente impactante.

La película de Spike Lee *Malcolm X*, por otra parte, es un biopic del personaje histórico a que hace alusión el título, uno de los líderes carismáticos del movimiento negroamericano de los Musulmanes Negros, precedente de los grupos radicales Black Power y Black Panthers. La revolución de los negros norteamericanos había comenzado ya desde los mismos tiempos de la esclavitud, en el siglo XIX, y se recrudeció a lo largo del XX. Tras la 2ª Guerra Mundial adoptó posiciones más combativas, con organizaciones como la Asociación de Líderes Cristianos del Sur, liderada por Martin Luther King (asesinado en 1968), el Congreso por la Igualdad Racial de J. Farmer y el Comité de Estudiantes No Violentos de Stokely Carmichael, entre otras. El personaje biografiado en el film, Malcolm Little, fue líder de los Musulmanes Negros (movimiento fundado en 1930) desde 1953 hasta 1964, año en que se separó, formando la Organización de la Unidad Afroamericana. Fue asesinado, probablemente por sus antiguos correligionarios, en 1965.

Las realizaciones anteriores del director Spike Lee lo habían configurado como uno de los cineastas jóvenes más prometedores de Norteamérica. Hasta el momento había trabajado de forma independiente, con films de bajo presupuesto, como el excelente 'Haz lo que debas' (1989), que algunos críticos han comparado con 'La calle' (1931), de King Vidor, una de las películas más prestigiosas de los años 30. En esa cinta Lee dibujaba con trazo grueso y una actitud claramente antirracista una serie de personajes y situaciones típicos del ghetto neoyorquino de Harlem. Esa temática del antirracismo es abordada recurrentemente por el director en todos sus productos, como 'Fiebre salvaje' (1991), por ejemplo, en los cuales hace gala, al decir de la crítica, de un dominio cada vez mayor del lenguaje cinematográfico y de la dirección de actores. En *Malcolm X* Lee ha contado con más medios técnicos y presupuestarios que en sus realizaciones anteriores, y la historia que cuenta también es más ambiciosa. Contar en algo menos de tres horas la vida y milagros de un personaje tan complejo es verdaderamente una labor titánica. La aproximación fílmica que el director intenta es, desde luego, pretenciosa ; véase, si no, el imponente principio, con el protagonista pronunciando un discurso bastante radical delante de una enorme bandera americana que ocupa toda la pantalla, como en 'Patton' (1970), de Franklin J. Schaffner, pero persiguiendo justo el efecto contrario. Sin embargo, y pese a evidentes aciertos, el resultado final de la película de Spike Lee no responde en absoluto, en opinión de quien esto escribe, a lo que pretendía conseguir. En efecto, éste sigue basándose casi exclusivamente en la dirección de actores, menester que indudablemente domina ; titubea, no obstante, a la hora de poner en imágenes la historia en cuestión.

El fallo proviene del propio guión de la película ; en los films anteriores de Lee se trataba de tramas esquemáticas, y los personajes eran más arquetipos que seres reales ; allí este proceder daba buenos resultados, cosa que no ocurre con Malcolm X. Una idea –compartámosla o no- no es nada si no se la puede referir a alguna persona concreta de carne y hueso, con sus sentimientos y debilidades, y máxime tratándose de la biografía filmada de un personaje histórico. En esta película, pese a los loables esfuerzos de Denzel Washington, el personaje que éste representa carece de entidad humana creíble ; tan sólo parece una especie de armazón de carne para transmitir a la audiencia una serie de ideas. Tampoco funciona especialmente bien esa transmisión ideológica. Por ejemplo, en el film no se analizan con la suficiente profundidad las posibles desavenencias que pudo llegar a haber entre un defensor de los derechos humanos como indudablemente fue Malcolm X y el credo religioso-político de los Musulmanes Negros. El Islam, al fin y al cabo, es una

ideología teocrática de origen medieval en la cual no tienen mucha cabida –a pesar de lo que pueda afirmarse- las libertades democráticas (véase al respecto lo que ocurre cotidianamente en los actuales países árabes) ; los musulmanes, según muestra la historia, únicamente se han mostrado tolerantes con los demás cultos, y nunca con sus propios adeptos. El film de Spike Lee no deja en absoluto claro este punto, donde podría residir tal vez la clave del aún no esclarecido asesinato del líder negro.

EL PEQUEÑO BUDA (Bernardo Bertolucci)

REENCARNACIONES (‘La Gaceta de Canarias’, 27-II-1994)



EL PEQUEÑO BUDA

TITULO ORIGINAL: Little Buddha
NACIONALIDAD: GB-Francia
FECHA: 1993 DURACION: 130 min., color
DIRECTOR: Bernardo Bertolucci
INTERPRETES: Keanu Reeves, Chris Isaak, Bridget Fonda, Alex Wiessendarger

En opinión de David A. Cook, actualmente resulta difícil distinguir entre películas comerciales y filmes de autor, sobre todo teniendo en cuenta el antaño impensable hecho de que una cinta decididamente ‘intelectual’ como ‘El último tango en París’ (1973), de Bernardo Bertolucci, constituyó un rotundo éxito de taquilla en su momento y que, por otro lado, una obra calculadamente espectacular como ‘La guerra de las galaxias’ (1977), de George Lucas, es universalmente aclamada como un gran logro estético. Desde luego, el sentido que originariamente se le otorgaba a esa distinción ha sido palpablemente trastocado, para bien o para mal. El asunto empezó, como es sabido, con un artículo del famoso crítico y realizador francés François Truffaut en la revista ‘Cahiers du Cinéma’ acerca de la *politique des auteurs*, a partir de cuyos postulados el también crítico Andrew Sarris, de nacionaldad norteamericana, desarrolló una teoría según la cual el cine debía en realidad constituir un medio de expresión artística personal y que, por ende, **las mejores películas serían aquellas que mostraran con mayor claridad la ‘firma’ de sus realiza-**

dores. Esa postura fue defendida más tarde por los seguidores franceses de Truffaut, los cineastas de la *nouvelle vague*. Pero no fue Francia el único país donde se llevaron a cabo films *d'auteur*. Casi simultáneamente con la 'nueva ola' francesa (o tal vez un poco antes) se había desarrollado en Italia la corriente neorrealista, que marcó el renacimiento de la producción cinematográfica en ese país después de la 2ª Guerra Mundial. Fue de esa tendencia –aunque apartándose de ella de una manera personal- de la que surgieron los principales realizadores italianos de los años 60: Fellini y Antonioni, a los que cabría añadir, en una segunda generación, nombres igualmente importantes como son Olmi, Pier Paolo Pasolini y, por supuesto, Bernardo Bertolucci, autor del film que aquí se comenta. Bertolucci es universalmente reconocido como uno de los más firmes valores de la cinematografía actual, y desde 'El último tango en París' se ha descubierto igualmente su capacidad para conectar con el público sin abandonar por eso las características decididamente personales de su cine, de las que su última producción, 'El pequeño Buda', constituye un notable exponente.

Para Cook, Bertolucci ha sido el director de cine más significativo aparecido en Italia durante los 60. Hijo de un poeta, tuvo desde pequeño dos aficiones primordiales: la poesía y el cine ; ya desde los 12 años realizó cortometrajes amateur en 16 mm., y a partir de los 20, tras haber publicado un volumen con sus poemas, decidió dedicarse de lleno al 7º Arte, de la mano del gran Pasolini. Fue precisamente éste el autor del guión del primer largometraje de Bertolucci: 'La Commare Secca' (1962), una investigación en estilo documental sobre el asesinato de una prostituta. El realizador no conseguiría, sin embargo, llamar la atención de la crítica internacional hasta su segunda película, 'Prima della Revoluzione' (1964), un film inteligente y visualmente complejo de inspiración autobiográfica que narraba la pugna que se desarrollaba en la mente de un joven burgués entre sus intereses de clase y sus ideales marxistas. La cinta, de lectura complicada, muestra la influencia, aparte de Pasolini, del cine de Jean-Luc Godard. Después de colaborar en diversos films de episodios y de trabajar para televisión siguieron en la filmografía de este director dos profundos estudios acerca de los orígenes sociales del fascismo: 'La estrategia de la araña' (1970) y 'El conformista' (1970), adaptaciones de originales literarios de Borges y Moravia respectivamente. El éxito de las dos películas anteriores permitió a Bertolucci introducirse de lleno en los circuitos de la producción internacional y le confirió la libertad creativa necesaria para poder realizar 'El último tango en París', uno de los films más escandalosos de todos los tiempos y un precedente para gran parte del cine de contenido erótico

que se llevó a cabo a partir de él. Para el director supuso la fama internacional y le permitió abordar un ambicioso proyecto que llevaba acariciando durante varios años ; se trataba de ‘Novecento’ (1975-76), una monumental revisión, desde la óptica eurocomunista, de la historia italiana de la primera mitad del siglo XX. En realizaciones posteriores, como ‘La luna’ (1979) o ‘La historia de un hombre ridículo’ (1981), Bertolucci ha descendido varios enteros en la apreciación de la crítica especializada, a pesar de haber obtenido el Oscar de Hollywood en 1987 por ‘El último emperador’.

Dentro del cine actual este cineasta es considerado sobre todo por su indudable esfuerzo en aunar en su obra el acervo teórico de dos grandes pensadores: Marx y Freud. *El pequeño Buda*, última realización de Bernardo Bertolucci por el momento, reincide en una temática que ya había abordado en ‘El último emperador’: la confluencia de las culturas oriental y occidental. En aquella película ya se analizaban estas características a veces mutuamente contradictorias en la difícil personalidad de Pu-yi, el controvertido monarca chino, y ahora, en una nueva vuelta de tuerca, se estudia la posible incidencia de las teorías budistas sobre la transmigración de las almas en la escéptica mentalidad norteamericana de finales de siglo. El intento no deja de ser un arriesgado *tour de force*, y ha sido resuelto por el cineasta Italiano con indudable brillantez formal, ayudado, como siempre, por su inseparable director de fotografía Vittorio Storaro.

A pesar de lo que se pueda argüir acerca de cada película en concreto, lo que sí que no se puede negar es que Bertolucci continúa siendo, con su siempre prodigioso y casi nunca superfluo sentido de la estética, uno de los creadores cinematográficos más notables de nuestro siglo. Bertolucci enfoca *El pequeño Buda* como una narración paralela de dos historias ligadas entre sí por el común denominador del budismo: la propia leyenda de Buda, ocurrida presumiblemente varios siglos antes de nuestra era en el seno de la civilización de Jarapa y Mohenjo-Daro, y la búsqueda actual de unos monjes tibetanos de un ‘Buda viviente’ en la ciudad de Seattle, EE. UU. Las dos tramas se van acercando por momentos para acabar confluyendo hacia el final de la cinta en tierras de Nepal. Bertolucci, para las secuencias ambientadas en épocas remotas, utiliza, de una forma sorprendentemente comedida y elegante, exteriores monumentales de Katmandú que luego servirán para rematar la historia en nuestros días. Es especialmente destacable el tránsito –casi imperceptible- que consigue el realizador entre dos ambientes tan distantes y diferentes entre sí, merced a un inteligente manejo de la planificación, los efectos especiales y los movi-

mientos de cámara. Bertolucci continúa siendo, sin duda, un maestro del plano-secuencia, y también sabe sacar el máximo partido de sus actores. Keanu Reeves, como Shidarta Bhuda, está realmente insuperable. Unicamente serían criticables en esta por lo general grandiosa película algunos extremos poco trabajados a nivel de guión. Choca un poco, por ejemplo, que los norteamericanos recién arribados al Nepal no tengan ninguna dificultad para comunicarse oralmente con cualquier habitante de aquel país ; de repente parece que todo el mundo ha adquirido el 'don de lenguas'. Si es eso lo que pretende indicar Vertolucci, desde luego no queda muy claro, y más bien da la impresión de tratarse de un fallo en la concepción general de la historia: lo más probable es que en realidad muy pocos nepalíes conozcan el inglés y que, en contrapartida, muy pocos yanquis dominen el nepalí ; lo contrario sí que sería milagroso. Con todo, El pequeño Buda constituye, sin lugar a dudas, una de las más importantes obras fílmicas de la presente década, y permite formular excelentes augurios respecto del futuro del director italiano, quien ha prometido volver, en próximas realizaciones, a la línea de análisis social que le distinguió en sus primeras películas.

EL ÚLTIMO GRAN HÉROE (John McTiernan)

CINE DE AVENTURAS: INFANTILIZACIÓN PROGRESIVA (‘La Gaceta de Canarias’, 26-IX.1993)



EL ULTIMO GRAN HEROE

TITULO ORIGINAL: The Last Action Hero
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 121 min., color
DIRECTOR: **John MacTiernan**
INTERPRETES: Arnold Schwarzenegger, Austin O’Brien, Francis Murray Abraham, Anthony Quinn

Los tiempos van cambiando inexorablemente, especialmente en este siglo XX tan atribulado, y el cine, espejo de los tiempos, ha de evolucionar a su vera. El 7º Arte, por otro lado (en su vertiente más comercial, por supuesto), es la modalidad artístico-comunicativa que mejor responde a las necesidades de sublimación de la audiencia ; el público se siente por lo general identificado con los personajes y las situaciones que presencia en la pantalla, puesto que por lo general allí se le presentan actos u objetos que el ciudadano de a pie jamás podrá realizar o conseguir y que le servirán como modelo utópico de comportamiento. En este sentido, ver una película o presenciar cualquier espectáculo puede ayudar al individuo a descargar las tensiones que la ajetreada vida ciudadana trae consigo. Según la psicología, el espectador de cine, en ese proceso de identificación o catarsis, renuncia por unos instantes a sí mismo ; una operación de transferencia que tiene bastante en común con la actitud religiosa, por cuanto suele producir en las personas la tendencia

casi irresistible a imitar en la vida real lo que ha visto desarrollarse en la ficción. Este fenómeno se debe a lo que ha dado en llamarse una *asociación proyectiva*: ante la visión de un film uno no se abandona a impresiones exteriores, ni se interiorizan los comportamientos de los actores ; más bien son las tendencias personales de cada cual las que proceden a exteriorizarse y se envían sobre él.

Lo dicho resulta especialmente evidente en relación con el uso y abuso de la violencia, tanto en el cine como en los demás medios de comunicación de masas. Esta, por cuanto ha invadido totalmente el género de aventuras en nuestros días, resulta especialmente interesante en relación con la temática que aquí se está tratando. Efectivamente, se observa cómo los mass media tienden a privilegiar lo espectacular: en la prensa escrita, en la radio y en la televisión lo que se retiene para presentarlo al público es lo que se sale de lo ordinario, lo que capta la atención, y la violencia –tanto verbal como física- cumple a las mil maravillas esas cualidades. Lo que ya no está tan claro es el efecto que esa violencia universalmente difundida puede producir sobre la audiencia, y la utilización que puede o debe hacerse de dicho efecto. En ese sentido no es igual que la misma se utilice en las películas como una estilización o convención (que podrá llevar a la imitación), o como un efecto de choque (que despertaría presumiblemente reacciones negativas). Por ejemplo, se ha comprobado que la violencia situada en un contexto cotidiano conturba sensiblemente a la juventud, y no lo hace tanto si se encuentra ubicada en el seno de una acción convencional de tinte novelesco. También se supone que la superabundancia de escenas sangrientas en el cine o en la televisión puede llegar a crear una especie de hábito en el espectador. No es probable que ello sea tan grave como para despertar a la larga los instintos criminales de la audiencia, como ha llegado a decirse, pero lo que sí es cierto es que los jóvenes pueden llegar a hartarse de tanto acto violento de ficción y, como reacción lógica, desarrollar a nivel inconsciente un mecanismo de defensa: una especie de indiferencia ante la violencia real, si ésta no les concierne directamente.

Todas estas teorías que aquí se han expuesto parecen constituir la idea primigenia que subyace al guión de ‘El último gran héroe’, de John McTiernan, aunque en realidad la película se halla tan entremezclada con otros elementos (entre ellos la propia violencia fílmica) que en la mayoría de las ocasiones resulta bastante complicado desvelarla. De hecho, el director pretende a todas luces criticar en esta película toda la interminable sarta de filmes de contenido violento y fascistoide que se han podido ver en las últimas décadas,

protagonizadas algunas de ellas incluso por Arnold Schwarzenegger, que aquí procede a satirizarse a sí mismo, junto con Sylvester Stallone, Chuck Norris, George Segal y el resto de los ‘superhéroes’ de la pantalla. Lo que habría que dilucidar, en todo caso, sería el complicado tema de si *El último gran héroe* funciona realmente como una crítica de un cierto tipo de cine, o si, por el contrario, no contribuye a más bien a difundir de una forma más o menos humorística ese género de cintas. Lo que sí hay que reconocer es que McTiernan sigue conservando de momento su envidiable habilidad para instrumentar secuencias de acción desenfrenada sin perder el ritmo ni un solo instante.

Este director es aun relativamente novel en el largometraje ; tan sólo cuenta en su haber con cinco realizaciones para la pantalla grande, desde aquel curioso híbrido entre película de acción y film de terror titulado ‘Depredador’ (1987), especie de remake de una película anterior dirigida por Greydon Clark y titulada ‘Llegan sin avisar’ (1980), hasta la que aquí se comenta, pasando por ‘La jungla de cristal’ (1987), una impactante película de suspense, ‘La caza del Octubre Rojo’ (1990), aventuras submarinas durante la Guerra Fría, y ‘Medicine Man’ (1992), una diatriba filosófica acerca del método científico en el marco incomparable de la selva tropical. Y en vista de esta relación, parece ser que este realizador no tiene por ahora la intención de cambiar de género fílmico, teniendo en cuenta los resultados conseguidos. El punto de partida de *El último gran héroe* es prácticamente el mismo que el de ‘Cinema Paradiso’ (1988), de Giuseppe Tornatore, sólo que adaptado a la mentalidad de los nuevos tiempos: el niño protagonista no alucina ya con el cine neorrealista italiano y los clásicos de Hollywood, sino que sus preferencias tiran más hacia las películas de acción de los 90, con Schwarzenegger y similares (que, créase o no, se hacen pensando en una hipotética audiencia más bien infantil). El siguiente paso de la trama consiste en conseguir entrar en una de esas cintas ; y la referencia más directa de semejante giro argumental es, por supuesto, Woody Allen y su ‘La Rosa Púrpura del Cairo’ (1985), pero se pueden rastrear influencias mucho más antiguas, empezando por el antecedente primigenio de aquella película: ‘El moderno Sherlock Holmes’ (1924), de Buster Keaton. La técnica de efectos especiales, por otro lado, empleada para sugerir el cambio de dimensión remite, sin embargo, a ‘Ghost’ (1991), de Jerry Zucker ; todo el metraje de *El último gran héroe* consiste básicamente en una serie de citas cinéfilas, especialmente referentes a cintas de acción, género del que sin duda forma parte. La principal objeción que se le puede poner a esta película ya ha sido enunciada: que no queda claro si el director, John McTiernan, pretendía hacer con ella una crítica de los films de acción

hiperviolentos o, por el contrario, su intención consistía más bien en hacer veladamente propaganda de los mismos. Sea como sea, el resultado es un producto muy divertido, donde la acción y el humor no decaen un solo fotograma, y si eso es lo que en el fondo quería lograr el director (a saber: hacer pasar un buen rato a la audiencia), entonces se la puede considerar como un auténtico éxito. Incluso como film de acción, cosa que indudablemente es, El último gran héroe está bastante por encima de la gran mayoría de las películas de género que satiriza. Sobre todo, aparte de la perfección de los efectos especiales, que ya no sorprenden demasiado, resulta grato comprobar en esta cinta cómo Arnold Schwarzenegger, a quien nadie auguraba hace algunos años un futuro muy brillante como actor, ha progresado en lo que a su técnica de actuación de refiere. También raya a gran altura el veterano Anthony Quinn, quien representa un papel de mafioso parecido al que ya había hecho en ‘Revenge’ (1990), de Tony Scott, como homenaje a aquella película, una de las innumerables a que se hace referencia en la aquí comentada.

EL ÚLTIMO MOHICANO (Michael Mann)

ANTES DEL WESTERN (‘La Gaceta de Canarias’, 10-I-1993)



EL ULTIMO MOHICANO

TITULO ORIGINAL: The Last of the Mohicans
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 118 min., color
DIRECTOR: **Michael Mann**
INTERPRETES: Daniel Day Lewis, Madeleine Stowe, Russell Means, Jodhi May

La *western story*, género literario que narra con un trasfondo más o menos histórco las peripecias de la paulatina colonización por parte del ‘hombre blanco’ del subcontinente norteamericano y sus subsiguientes enfrentamientos con los primitivos pobladores de aquellas tierras, se inició ya desde principios del siglo XIX, precediendo en algo más de un siglo a los primeros *westerns*, películas que abordan igualmente esta temática. Ya prácticamente desde la creación de los Estados Unidos de América los literatos de aquel país se interesaron por ese aspecto de su historia remota: los avatares de los colonos en su conquista de nuevos territorios y los de la raza india por este motivo. ‘El último mohicano’ se publicó en 1826, y su autor, James Fenimore Cooper (1789-1851), estaba familiarizado desde su niñez con las costumbres de los pieles rojas y de los leñadores. El libro, aparte de constituir una descripción bastante fidedigna de los enfrentamientos anglo-indios durante la época colonial, puede considerarse, sin ningún lugar a dudas, junto con otras obras del mismo estilo de su autor, como brillante precursor de un género literario

que más adelante sería ampliamente cultivado por numerosos escritores de ambos lados del Océano (el alemán Karl May y el italiano Emilio Salgari serían los ejemplos más conocidos y sintomáticos del interés que este tipo de literatura suscitó en la Europa de finales del siglo pasado). Esta novela ha conocido diversas adaptaciones cinematográficas. La primera de ellas (1920) constituye la opera prima de Clarence Brown (el descubridor de Greta Garbo) y está codirigida por Maurice Tourneur. Le sigue una versión que pasa por clásica firmada por el impersonal Georg B. Seitz en 1936, y posteriormente, en 1965, viene una horrible coproducción hispano-germano-italiana en plan spaghetti dirigida por Harald Reinl y una secuela aún peor de la misma, 'Uncas, el fin de una raza', de Matteo Cano. El remake actual de Michael Mann es probablemente el mejor de toda la serie, y posiblemente también el que más fielmente retrata el ambiente del original literario. Michael Mann, efectivamente, imitando a clásicos del 'western' como Ford o Hathaway, erige al paisaje como protagonista de la historia, cosa que, por otra parte, también hacía Cooper en sus novelas: aquellos inmensos bosques, amenazadores, pero bellos. Se describen situaciones, más que personajes, y la anécdota central de la historia queda convenientemente disuelta en el marco más amplio de las guerras coloniales de mediados del siglo XVIII. Los protagonistas, queriéndolo o no, participan de la acción general, de una circunstancia que, al modo orteguiano, los envuelve por completo.

No se trata sólo del enfrentamiento entre ingleses y franceses y de la eventual colaboración en cada bando de unas u otras tribus indias, y tampoco tiene demasiada importancia la historia personal de unos personajes no muy bien definidos (como es sabido, a J.F. Cooper se le suele echar precisamente en cara como un defecto esta peculiaridad de sus novelas) , sobre todo lo que se refleja es el choque inevitable entre los invasores europeos y los primitivos pobladores de Norteamérica, un choque que no siempre es violento, puesto que atañe más que nada a comportamientos y actitudes ante la vida. Por eso en esta versión de El último mohicano, al contrario que en la totalidad de las anteriores, no hay 'buenos' ni 'malos' ; todos tienen sus razones para hacer lo que hacen, y nadie es culpable (o inocente). Michael Mann consigue mantener, mediante una adecuada técnica de distanciamiento, esa sensación de impotencia que experimentan los protagonistas ante los acontecimientos que se les vienen encima, donde todos parecen actuar como marionetas ante unas situaciones del todo incontrolables. Véase, por ejemplo, la genial secuencia en que el grupo, huyendo por el bosque, llega al fuerte sitiado y percibe en lontananza el resplandor de los disparos y las explosiones , la escena resulta sobremanera desesperante, y el

efecto buscado es conseguido plenamente. El final más bien trágico, donde se respeta escrupulosamente la novela original, resulta lógico en el fondo.

Para lograr todo esto el director cuenta con un excelente reparto, del que sabe sacar siempre el mejor partido. Y, sobre todo, es sorprendente el uso que hace este realizador del ritmo fílmico, tanto mediante el encuadre como con ayuda del montaje. No es en absoluto gratuito, por ejemplo, el hecho de que los personajes principales se pasen toda la película corriendo, como intentando escapar de una situación irreversible (el actor principal recibió un entrenamiento atlético especial para ello, según consta en los títulos de crédito). También coadyuva eficazmente a conseguir este efecto la acertadísima elección de los escenarios, sobre todo los exteriores, con unos paisajes impresionantes y escarpados de Carolina del Norte que dan una idea cabal del aspecto que pudo tener la zona del río Hudson en la época que se describe en el film. En resumen, podemos decir que El último mohicano es una gran película de aventuras que une a la calidad fílmica un componente de comercialidad por lo vertiginoso de su ritmo narrativo, de evidente atractivo para el espectador. Es, pues, una firme candidata para la próxima entrega de los Oscars, que promete estar reñida si la calidad de las cintas en litigio continúa por la misma línea.

ELLAS DAN EL GOLPE (Penny Marshall)

BASEBALL Y FEMINISMO
('La Gaceta de Canarias', 17-I-1993)



ELLAS DAN EL GOLPE

TITULO ORIGINAL: A League of their own
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 124 min., color
DIRECTOR: **Penny Marshall**
INTERPRETES: Tom Hanks, Geena Davis, Madonna, Lori Petty

La potente y omnipresente cinematografía norteamericana ha dado pocas oportunidades a las mujeres para expresar su creatividad dirigiendo películas. Sea porque ellas mismas se abstienen de realizar tal actividad, sea porque las productoras se muestran reticentes a que la lleven a cabo, el caso es que hay muy pocas mujeres cineastas yanquis (y de cualquier otra nacionalidad, dicho sea de paso) que merezca la pena nombrar. Citando de memoria, se tendría únicamente, en las dos últimas décadas a Susan Seidelman, artífice de, al menos, dos films interesantes ('La chica de Nueva York', 1982, y 'Buscando a Susan desesperadamente', 1985), Randa Haines, autora de la excelente 'Hijos de un dios menor' (1986) y nombres menos dignos de mención, como Joan Micklin-Silver o Emile Bardolino. Penny Marshall, autora de 'Ellas dan el golpe', nos había obsequiado ya pre-

viamente con tres curiosas muestras de sus habilidades creativas: 'Jumpin' Jack Flash' (1986), 'Big' (1988) y la oscarizada 'Despertares' (1990). La película que aquí se critica pretende ser una especie de fresco histórico basado en hechos reales, concretamente las peripecias que tuvieron lugar con motivo de la creación, durante la 2ª Guerra Mundial, de una liga femenina de béisbol en EE.UU. Este deporte, una de las instituciones más firmemente arraigadas en el alma de los norteamericanos, no podía desaparecer al marcharse hacia los frentes de batalla gran parte de los jugadores, y por ello se recurrió a las mujeres, lo mismo que se hizo uso de ellas como mano de obra en la industria bélica y para otros menesteres varios.

El film plantea cuál fue la situación real de las féminas en ese acontecimiento, así como cuál fue la actitud de sus compatriotas del otro sexo ante semejante iniciativa. El béisbol, como es sabido, constituye para los americanos algo más que un deporte: es un elemento más de su *modus vivendi* (el mundialmente conocido 'american way of life'). Sólo así se explica que los realizadores cinematográficos de ese país rueden una y otra vez películas sobre el mismo tema, sin variar demasiado el argumento, y todas con el mismo entusiasmo. Recuérdese a este respecto, entre otros muchos filmes, 'El orgullo de los yanquis' (1942), de Sam Wood, o 'Campo de sueños' (1989), de Phil Alden Robinson, donde el béisbol adquiría caracteres casi místicos.

Lo que más sorprende de cintas como *Ellas dan el golpe* es cómo consiguen conectar con el espectador, incluyendo al no-deportista, y cómo un tema local de Estados Unidos puede ser sentido por audiencias de todas las geografías. Los norteamericanos han sabido desde siempre hacer propaganda de lo suyo, y esta película es una viva muestra de ello. Es algo que en nuestro país, por ejemplo, no sabemos (o no queremos) hacer ; compárese, por ejemplo, el film objeto de esta crítica con un film español en cierto sentido similar, 'Las Ibéricas, F.C.' (1971), de Pedro Masó, donde el fútbol femenino no era más que un pretexto para desarrollar una historieta más de destape –el cual estaba de moda por estos lares en aquellos momentos, como es bien sabido- y que, por supuesto, no provocaba identificación alguna con el 'deporte rey'.

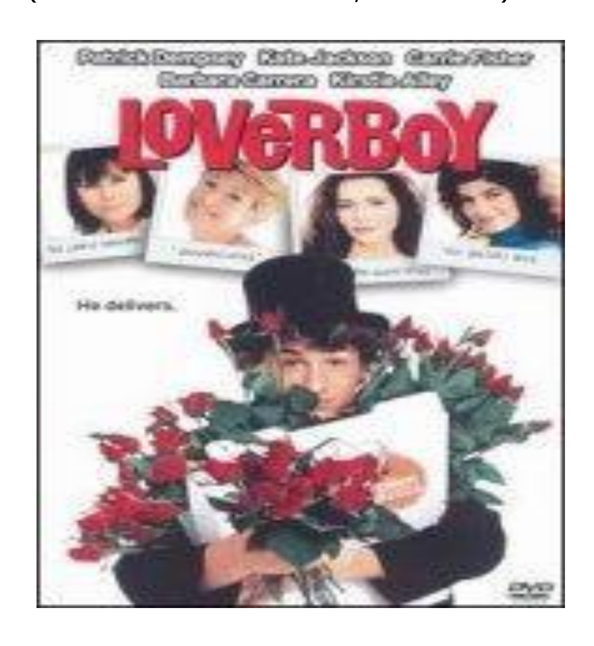
De todas maneras, *Ellas dan el golpe* es algo más que una película sobre béisbol. En realidad lo que se plantea con más énfasis es la condición de las mujeres americanas en una determinada época histórica y el carácter provisional (por la guerra) de toda involu-

cración de éstas en actividades consideradas desde siempre como puramente masculinas. El béisbol femenino, como se desprende de los recortes de prensa que se muestran en pantalla a lo largo de la cinta, fue interpretado primariamente como una especie de espectáculo sexy o pase de modelos, donde lo de menos era la calidad del juego y lo de más el atractivo físico de las jugadoras. Sólo con el paso del tiempo se fue cambiando paulatinamente de parecer y se llegó a la conclusión de que éstas podían llegar a ser buenas deportistas como los hombres.

Penny Marshall se mueve con suma soltura por esta especie de docudrama histórico. El excelente guión del film, que incide especialmente en la caracterización psicológica de los personajes, recrea asimismo a la perfección la época que se describe. La directora, por su parte, sabe en todo momento dónde colocar la cámara y cómo moverla y, sobre todo, saca un gran partido del elenco artístico, tanto de las actrices, que soportan evidentemente el mayor peso del reparto, como de los actores. Es especialmente digno de mención el sorprendente resultado que esta realizadora es capaz de conseguir a partir de un actor con serias limitaciones expresivas como es Tom Hanks. Ya en 'Big' había conseguido éste una de sus mejores interpretaciones, y aquí se supera a sí mismo en un papel decididamente complejo. Madonna, que figura en la propaganda como una de las protagonistas, se mantiene sin embargo en un discreto segundo plano, como corresponde a su personaje. La actuación estelar en esta película es sin lugar a dudas la de Geena Davis, quien, como siempre, borda su papel.

ELLAS LOS PREFIEREN JÓVENES (Phil Alden Robinson)

MELODRAMA TRAGICOMICO CON FINAL MAS O MENOS FELIZ
('La Gaceta de Canarias', 7-X-1990)



ELLAS LOS PREFIEREN JOVENES

TITULO ORIGINAL: In the Mood, Loverboy
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1987 DURACION: 97 min., color
DIRECTOR: **Phil Alden Robinson**
INTERPRETES: Patrick Dempsey, Talia Balsam, Beverly D'Angelo, Michael Constantine

A pesar de lo que pueda hacer suponer el título con que se exhibe en las pantallas *españolas*, '*Ellas los prefieren jóvenes*' no tiene nada en absoluto que ver con el clásico del cine musical 'Los caballeros las prefieren rubias' (1953), de Howard Hawks. Tampoco guarda relación alguna (¿o tal vez sí?) con 'Verano del 42' (1970), de Robert Mulligan, aunque sí que se podría relacionar con ella por la temática y por la época en que está ambientada ; pero el planteamiento de ambas cintas es completamente opuesto. El filme de Phil Alden Robinson propone el tema de la iniciación de la juventud en las lides del amor en los años 40 desde un punto de vista mucho más cáustico y bastante más crítico para con las instituciones oficiales.

La postura contracultural de este cineasta ya resultaba evidente en 'Campo de sueños' (1989), curiosa realización de cine fantástico, candidata a los Oscars de ese año. En

aquella película no quedaba demasiado clara la relación del deporte vernáculo de los USA con el fenómeno contracultural. En *Ellas los prefieren jóvenes*, en cambio, Robinson abandona de momento la mística para limitarse (en principio) a contar una historia de forma lineal: las aventuras y desventuras de un joven quinceañero de la época de la 2ª Guerra Mundial que descubre el sexo relacionándose con mujeres mayores que él. El caso ocurrió realmente, según advierten los títulos de crédito.

Pero el interés de Phil Alden Robinson no era, por lo visto, la anécdota en sí que se narra ; su interés en exagerar los rasgos de personajes y situaciones, así como su peculiar utilización de la cámara (con unos movimientos ampulosos que a primera vista parecen gratuitos, pero que se justifican con el ulterior desarrollo del filme) produce en el espectador una sensación constante de desasosiego, similar a la que producían algunas películas tipo *underground* de los años 60. A ello contribuye en gran medida la dirección de actores, que consigue unas caracterizaciones forzadísimas y que rozan el ridículo (el padre y el juez, por ejemplo), pero que nunca desentonan dentro del talante buscadamente satírico de la cinta. La película, en definitiva, trata de reflejar una sociedad excesivamente conservadora y puritana (la norteamericana de aquella época) que no tardaría en derrumbarse por mor de los movimientos contraculturales juveniles de los años 60. Interesante planteamiento, por tanto, para este film del novel director Phil Alden Robinson, que deja así constancia de su buen hacer y de sus buenas intenciones.

EN EL FILO DE LA DUDA (Roger Spottiswoode)

UNA ENFERMEDAD INMORAL (‘La Gaceta de Canarias’, 30-I-1994)



EN EL FILO DE LA DUDA

TITULO ORIGINAL: And the Band Played on
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 135 min., color
DIRECTOR: **Roger Spottiswoode**
INTERPRETES: Matthew Modine, Alan Alda, Lily Tomlin, Richard Gere

El cine de contenido científico casi siempre ha optado por uno de dos caminos trillados: hacer un documental divulgativo sobre algún aspecto concreto (recuérdese la estimable contribución de Jacques Cousteau o de los estudios Disney en esta rama), o bien diseñar una trama argumental en torno a la vida y milagros de algún investigador famoso, insistiendo especialmente en los aspectos humanos y sentímentales de su biografía (‘Freud, pasión secreta’, 1962, de John Huston, serviría como ejemplo). Raramente, sin embargo, se ha basado el guión de una película, como en el caso que aquí se comenta, en el seguimiento paso a paso de un proceso investigativo, según los cuatro conocidos niveles del método hipotético-deductivo: planteamiento del problema, formulación de hipótesis, contrastación empírica de las mismas y establecimiento de leyes, teorías y modelos.

Tal vez el único ejemplo reciente de esta modalidad sea ‘Los últimos días del Edén’ (1991), de John McTiernan, cuyo argumento se basa precisamente en lo arriba mencionado, aparte de otras lecturas que puedan hacerse.

‘En el filo de la duda’ venía ya precedida de cierta fama, al menos en algunos círculos: se trata, en efecto, de un proyecto en el que se embarcaron diversas celebridades de Hollywood (el actor Richard Gere, entre otros muchos más o menos famosos) para contribuir a su manera, desinteresadamente y desde su competencia profesional, a la lucha contra la plaga del SIDA. Dirigió la cinta el realizador de procedencia británica Roger Spottiswoode. El argumento se plantea describir pormenorizadamente la serie de investigaciones que se han venido llevando a cabo a lo largo de la última década encaminadas a la pronta erradicación de la terrible enfermedad, detectada por primera vez entre la comunidad homosexual de los Estados Unidos (circunstancia que la sumió al principio en una especie de tabú). La batalla, como es sabido, dista todavía de ser ganada y lleva todas las trazas de eternizarse, a pesar de los buenos augurios que representan los recientes avances logrados por la ingeniería genética.

Roger Spottiswoode, director de *En el filo de la duda*, puede ser caracterizado en todo caso como un buen artesano ; la calidad de sus realizaciones depende quizá excesivamente de los guiones que le son encomendados. Después de haber llevado a cabo algún trabajo para televisión y de haber sido montador a las órdenes de Sam Peckimpah, este cineasta se inició en el largometraje con ‘El tren de la muerte’ (1980), una modesta contribución al género gore que pasó sin pena ni gloria. Su primer éxito de público y crítica le vino con ‘Bajo el fuego’ (1982), interesante presentación en la pantalla del mundo de los reporteros de guerra. El interés de su producción posterior ha sido muy variable, alternandose obras más o menos logradas -‘Dispara a matar’ (1988), ‘Air America’ (1990), etc.- con comedias intrascendentes de corte televisivo como ‘Socios y sabuesos’ (1989), ‘Alto, o mi madre dispara’ (1992), etc.

Con *En el filo de la duda* Spottiswoode vuelve a la línea a medio camino entre el ‘docudrama’ y el cinema-verité que le dio prestigio en su día. El argumento, como ya se apuntó más arriba, está encaminado a describir con la mayor fidelidad posible un largo proceso de investigación científica desarrollado a nivel mundial. En cierto sentido guarda afinidad con el de otros filmes recientes del mismo género, como puede ser ‘Elegidos pa-

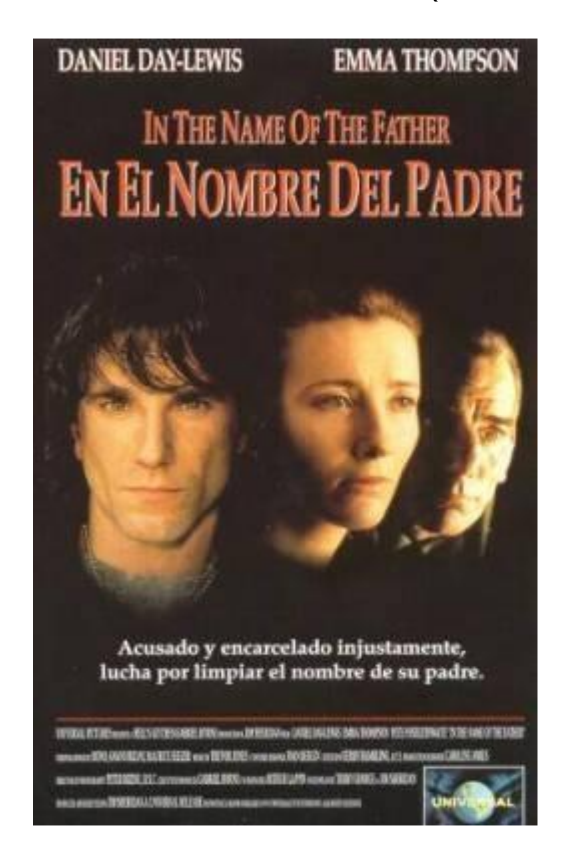
ra la gloria' (1983), de Philip Kaufman, sobre la puesta en órbita del primer satélite artificial tripulado norteamericano, o también 'Creadores de sombras' (1989), del también británico Roland Joffé, que relata la elaboración de la primera bomba atómica. De todas formas, la película que aquí se critica se distancia bastante de sus predecesoras, puesto que prescinde de toda concesión a la galería y se limita a narrar los hechos de una forma escueta y directa. Tal vez el referente más comparable sea 'JFK' (1993), de Oliver Stone, donde también se hacía gala de un documentalismo más o menos fingido.

La labor de dirección de Spottiswoode en esta película puede decirse que es impecable, aunque en ningún caso brillante ; se corresponde con lo que se podía esperar de la demostrada habilidad artesanal de este realizador. El guión expone los hechos sin hacer uso jamás del sentimentalismo fácil, como suele ocurrir en muchos filmes del género 'de catástrofes', con los que esta cinta guarda bastantes paralelismo. También raya a gran altura la dirección de actores, donde nunca se recurre al estrellato, sino que las diversas celebridades de la pantalla que intervienen desarrollan sus respectivos papeles *cameo* con una sobriedad digna del mayor encomio.

Excepcionalmente notable resulta la actuación del por lo general subvalorado Richard Gere, quien borda literalmente su personaje, no muy importante dentro de la acción, pero sí fundamental. *En el filo de la duda* cumple perfectamente su objetivo como el film didáctico que indudablemente pretende ser ; de ahí los premios que ha cosechado a nivel internacional, incluyendo la nominación para los Globos de Oro de este año. Teniendo en cuenta el desolador panorama que por lo general ofrece actualmente la programación de las salas de cine comerciales, con nada más que violencia a mansalva y sexo estereotipado, resulta cuando menos reconfortante que de vez en cuando se realicen (y proyecten) películas de este tipo, que traten de una forma honesta y sin ambages los problemas más candentes de la sociedad actual. No hay que olvidar que el cine es uno de los medios de comunicación de masas que más incidencia tienen sobre la mentalidad del público ; no conviene desdeñar, pues, el potencial educativo que puede representar si se le utiliza como es debido.

EN EL NOMBRE DEL PADRE (Jim Sheridan)

UN FALLO DE LA JUSTICIA (‘La Gaceta de Canarias’, 20-III-1994)



EN EL NOMBRE DEL PADRE

TITULO ORIGINAL: In the Name of the Father
NACIONALIDAD: GB
FECHA: 1993 DURACION: 128 min., color
DIRECTOR: **Jim Sheridan**
INTERPRETES: Daniel Day Lewis, Pete Postlethwaite, Emma Thompson, John Lynch

Las películas de juicios constituyen uno de los géneros cinematográficos más prolíficos, sobre todo desde los inicios del cine sonoro. El tribunal de justicia ha sido profusamente utilizado por el 7º Arte para descubrir a un criminal, y no siempre en filmes de temática estrictamente policíaca ; recuérdese a este respecto ‘Que el cielo la juzgue’ (1945), de John M. Stahl, uno de los grandes clásicos del melodrama, o también ‘La mujer X’ (1929), de Carlos F. Borcosque, o su *remake* de 1965 a manos de David Lowell-Rich, basadas todas ellas, en su parte más significativa, en tramas judiciales. De todas formas, es el *thriller* el género que con mayor frecuencia ha recurrido a este recurso argumental, pues el desarrollo de una vista jurídica da cancha a directores y guionistas para sorprender al espectador con un final imprevisto. El verdadero culpable casi nunca es el acusa-

do/protagonista, aunque sí que lo ha sido en algunas cintas memorables, como, por ejemplo, aquella maravillosa 'Llamad a cualquier puerta' (1948), de Nicholas Ray.

Es precisamente esa virtud de sorprender al respetable en la última secuencia, derivada de la técnica narrativa de salvación en el último minuto desarrollada por D.W. Griffith en tiempos del cine mudo, la que más se ha utilizado en el cine de contenido judicial. Se podrían citar al respecto innumerables películas de suspense, como por ejemplo 'La mujer vestida de rojo' (1934), de Robert Florey, 'Un rostro de mujer' (1941), de George Cukor, 'Testigo de cargo (1957), de Billy Wilder, o 'Anatomía de un asesinato' (1959), de Otto Preminger, entre otras. Por otro lado, y al margen del puro espectáculo, este recurso argumental ha sido también aprovechado para denunciar diversos problemas sociales en infinidad de *problem films*. Así está, como muestra arquetípica de esta tendencia, con la cual la película que aquí se comenta guarda más de un paralelismo, 'Monsieur Verdoux' (1947), una de las pocas realizaciones de Charles Chaplin con contenido serio, que utiliza un personaje inspirado en el famoso Landrú para dar una visión sumamente original de la época de la depresión económica. A ésta habría que añadir el 'Landrú' (1962), de Claude Chabrol y, por supuesto, 'Una tragedia humana' (1931), de Joseph von Sternberg.

En '*En el nombre del padre*' el director irlandés Jim Sheridan vuelve a un tema que ya había abordado con sumo éxito en 'Mi pie izquierdo' (1989), su primer largometraje: igual que allí llevaba a la pantalla la autobiografía del pintor minusválido Christy Brown subrayando su marginación social y ulterior integración por la vía del arte, en su último film este realizador retorna a una historia de marginados: la de la familia norirlandesa Conlon, cogida entre dos fuegos entre la justicia británica y el movimiento independentista del IRA. Ambas cintas se basan en relatos autobiográficos y analizan la evolución personal de sus protagonistas en el seno de una sociedad injusta. La temática es comparable con la desarrollada por el cineasta nortéamericano Oliver Stone en varias de sus obras, como, por ejemplo, 'Nacido el 4 de Julio' (1989) y 'Cielo y tierra' (1993).

Jim Sheridan procede del mundo del teatro, donde ha ejercido como dramaturgo y como director, esto último al frente del Proyect Arts Centre de Dublín, y más tarde como responsable del Irish Centre de Nueva York. Su formación cinematográfica es norteamericana, pues estudió esta especialidad en el New York Film School. Su primer largometraje,

'Mi pie izquierdo', aunque imbuido de evidentes resonancias teatrales y televisivas que se traducían en fallos de estilo, sorprendió a propios y extraños por la frescura de sus ideas y la valentía de sus planteamientos, así como por su portentosa dirección de actores. Le siguió 'El parado' (1990), un drama rural de resonancias shakespearianas, para muchos muy superior a la anterior realización de su director.

El protagonista de *En el nombre del padre*, el británico Daniel Day-Lewis, recibió el Oscar al mejor actor por su interpretación en la primera película de Sheridan, y lleva el camino de volverlo a conseguir por *En el nombre del padre*. También se inició en el campo teatral. Debutó en el cine con 'Sunday, Bloody Sunday' (1971), de John Schlesinger, pero el éxito y la fama no le llegaron hasta 'Mi hermosa lavandería' (1985), de Stephen Frears, y luego 'Una habitación con vistas' (1985), de James Ivory, y 'La insoportable levedad del ser' (1987), de Philip Kaufman. Ultimamente realizó una interpretación verdaderamente magnífica en 'El último mohicano' (1992), de Michael Mann. Está considerado actualmente .-y con justicia- como uno de los exponentes más brillantes de la nueva generación de actores británicos.

La tercera película de Jim Sheridan, *En el nombre del padre*, adopta resueltamente el estilo narrativo del cine de juicios en su especialidad de análisis sociológico. El relato autobiográfico de Jerry Conlon es aprovechado por el director irlandés para diseccionar algunos aspectos del problema del Ulster y de la justicia británica, y sus tesis podrían fácilmente ser extrapoladas al tema del terrorismo a nivel internacional y de la justicia como concepto abstracto. Sheridan prescinde conscientemente de tomar partido en el problema irlandés ; lo único que queda en realidad patente es su rechazo de la violencia como modo de hacer política, hágala quien la haga. Al fin y al cabo, el error judicial que condujo al encarcelamiento de la familia Conlon durante 15 largos años no se basaba en otra cosa, como se desprende de la visión de la película, que en el encubrimiento de un caso de violencia policial ; no hubo nunca, al parecer, intencionalidad política alguna en todo el proceso, al contrario del caso, en cierto modo relacionado con éste, relatado por Ken Loach en 'Agenda oculta' (1990).

La película de Sheridan, que no deja de tener interés desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, adolece de defectos similares a los ya detectados en su primera realización: un esquematismo tal vez excesivo a nivel de guión que conduce a una cierta

visión maniquea a la hora de presentar a los personajes y a resonancias teatrales y televisivas en lo narrativo. Frente a algunas secuencias verdaderamente bien elaboradas, como toda la introducción ambientada en el conflicto del Ulster de los años 70, hay otras donde quedan demasiado al descubierto las intenciones didácticas del director, como en toda la parte del juicio, por ejemplo. Destaca más que nada la dirección de actores, con un Daniel Day-Lewis que se supera a sí mismo, auxiliado por un excelente plantel de secundarios.

EN NOMBRE DE CAÍN (Brian dePalma)

QUERER Y NO PODER 2 („La Gaceta de Canarias“, 21-III-1993)



EN NOMBRE DE CAIN

TITULO ORIGINAL: Raising Cain
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 87 min., color
DIRECTOR: **Brian de Palma**
INTERPRETES: John Lithgow, Lolita Davidovich, Steven Bauer, Gregg Henry

El caso del realizador estadounidense Brian dePalma es de los más curioso: se le podría categorizar como un típico ejemplo de que las promesas no siempre llegan a cumplirse. Así, este director, aclamado durante los años 70 como "*el más original autor de cine fantástico de última hora*", o también como "*el Hitchcock de los pobres*" (pues sus películas de la época solían ser de bajo presupuesto, de „serie B“), no ha demostrado con el paso de los años otra cosa que una gran efectividad técnica y muy poca inspiración artística. La prueba fehaciente es la última muestra de su obra arribada a nuestras pantallas: un decepcionante producto titulado '*En nombre de Caín'*.

Relacionado durante los años 60 con grupos „underground“ de cine y también de teatro, dePalma creó hacia el final de esa década la compañía experimental The Performance Group, en colaboración con William Finley, quien también participó en el rodaje de su primer largometraje: 'The Wedding Party' (1964-67). A este primer intento le si-

guieron algunas películas más en la misma línea (entre otras 'Greetings', 1968, y 'Hi Mom', 1970, emitida recientemente por TVE), films independientes en los cuales se notaba la influencia de Jim McBride y de Jean-Luc Godard. Esta etapa investigadora del lenguaje fílmico le duró poco al realizador, pues ya a partir de 'Hermanas' (1973), la primera de sus creaciones en ser distribuida por los canales comerciales, se empiezan a notar los primeros síntomas de un decidido viraje hacia las convenciones del cine de Hollywood. Para algunos, esa fue la primera señal del declive de este realizador.

Sin embargo, dePalma, aunque ya tendiendo cada vez más hacia el terror efectista y las historias sin sustancia (para el crítico Ephraim Katz, por ejemplo, este director aún no ha encontrado la horma de su zapato, un guión que responda a su sorprendente talento visual), no dejó de dar alguna que otra grata sorpresa a lo largo de los años 70 y 80. Su filme más redondo de este período es, sin lugar a dudas, 'El fantasma del Paraíso' (1974), adaptación de 'El fantasma de la Opera', la famosa novela de Gaston Lerroux, un asunto tratado ya previamente por diversos directores de cine, concretamente por Rupert Julian (1925), Arthur Lubin (1943) y Terence Fisher (1962). En esa película, donde el viejo argumento es convenientemente remozado para ser situado en nuestros días, continúa De Palma con la línea iniciada por Fisher de considerar al fantasma como la mala conciencia de la sociedad. El realizador logra, al decir de los críticos, "*una de las más complejas obras de la fantasía cinematográfica*" al mezclar en forma sorprendente diversos arquetipos fantásticos de todos los tiempos e incrustarlos en un fenómeno tan de actualidad como la música rock, en una apasionante reflexión acerca de la creación musical, la alucinación colectiva y la comunicación concebida como mística.

Su siguiente film, 'Fascinación' (1976), aborda un tema psicoanalítico muy caro al 'mago del *suspense*': la recuperación obsesiva de un pasado racionalmente irrecuperable. El siguiente producto de la filmografía de dePalma, 'Carrie' (1976), considerado por algunos como uno de los títulos clave dentro del cine fantástico de los 70, refleja ya sin embargo los principales defectos de su realizador, que diferencian claramente su estilo del de su presunto 'maestro', Alfred Hitchcock: la tendencia a lo truculento y el excesivo alargamiento de las secuencias. De la obra posterior de este director, bastante desigual, sobre todo la realizada durante los años 80, sólo merecen salvarse algunos títulos que recuerdan vagamente a aquel interesante realizador de la década anterior, que prometía mucho más de lo que luego fue capaz de ofrecer a su audiencia.

Con el transcurso de los años, dePalma se ha ido adscribiendo, camaleónicamente, a distintas escuelas y estilos narrativos: Hitchcock, Leone, Carpenter, etc. ; junto a productos dignos, como, por ejemplo, 'Vestida para matar' (1980), se encuentran bodrios efectistas e insufribles como 'Scarface' (1988), una especialmente desafortunada actualización de una antigua obra maestra de Howard Hawks (1932) o 'Los Intocables de Elliot Ness' (1989), el horrible revival de una añeja serie televisiva, por no hablar de 'La hoguera de las vanidades' (1990), la pretenciosa transposición de la novela homónima de Tom Wolfe. 'Corazones de acero' (1991), por fin, su realización anterior a la película objeto de esta crítica, se aparta de la línea habitual de este director y constituye una interesante, aunque parcialmente fallida, mezcla de los géneros bélico, de denuncia y de 'suspense'.

Con 'En nombre de Caín' dePalma vuelve a su temática favorita: el psicoanálisis al modo hitchcockiano. Se trata de una historia acerca de un caso de esquizofrenia, de múltiple personalidad, un asunto que ya había sido desarrollado (aunque no en clave de suspense) por Nunnally Johnson en 1957, en el film 'Las tres caras de Eva'. En esta ocasión, el realizador parte de un guión propio, lo cual agrava el asunto: no es una película de encargo, sino una supuesta obra de creación. Este guión resulta ser especialmente torpe, hasta el punto de que no se entendería nada de la intrincada trama de la película si los personajes no lo explicasen de viva voz de cuando en cuando. Y eso es preocupante en un realizador al que los expertos suponían dotado, como se apunta más arriba, de "*una desbordante fantasía visual*". Y una vez el espectador conoce la clave del misterio, pierde automáticamente el interés por lo que le están contando ; deja de sorprenderse con lo que acontece en la pantalla, y eso es precisamente lo que no debería de ocurrir con una película que pretende ser de *suspense*. Lo único que, en opinión de este crítico, se puede salvar de esta patética cinta es el trabajo del elenco de actores y actrices, que hacen, eso sí, lo imposible por transformar en verosímil un argumento que no se aguanta ni con alfileres. Los antecedentes teatrales de Brian De Palma se hacen evidentes en este aspecto de su realización, que, por otro lado, no ofrece el más mínimo interés desde el punto de vista cinematográfico, como no sea, en todo caso, el hecho de ser involuntarios testigos del triste declive de un cineasta antaño prometedor.

ESENCIA DE MUJER (Martin Brest)

PASEANDO AL CORONEL ('La Gaceta de Canarias', 4-IV-1993)



ESENCIA DE MUJER

TITULO ORIGINAL: Scent of a Woman
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1991 DURACION: 150 min., color
DIRECTOR: **Martin Brest**
INTERPRETES: Al Pacino, Chris O'Donnell, James Rebhorn, Gabrielle Anwar

El título con que se exhibe en nuestro país esta película es decididamente una mala traducción del original 'Scent of a Woman', que más bien significa *aroma de mujer* (el término 'esencia' le da un resabio metafísico que no le va en absoluto). Se trata, como se advierte en los créditos al final, de un argumento inspirado por un personaje de 'Perfume de mujer' (1974), el en su momento celebrado y premiado film de Dino Risi. De hecho, el personaje interpretado por Al Pacino en '*Esencia de mujer*' remite claramente al que encarnaba Vittorio Gassman en aquella cinta: un ciego solitario y bastante amargado, obsesionado por el sexo femenino. Sin embargo, si en el original italiano se insistía más en la vertiente socioeconómica que en la melodramatica, aquí ocurre todo lo contrario: el conjunto del argumento es bastante amargo, y los dos personajes protagonistas son observados siempre desde una óptica compasiva. Con todo, no se puede decir propiamente que *Esencia de mujer* sea un 'remake' de su predecesora, sino que más bien se trata de aprovechar ciertos aspectos de su temática para denunciar algunos problemas de nuestro mundo actual que allí apenas se trataban. Eso convierte al film de Martin Brest en una obra mucho

más compleja que aquella película, y su trama permite, en consecuencia, diversos niveles de lectura, que en cierta medida trascienden la historia que se narra.

Esencia de mujer puede considerarse tanto una película sobre la amistad, sobre la lealtad, sobre la integridad, o una reflexión sobre ciertos tipos de marginación, como una aguda disertación acerca de los pros y los contras de la educación tradicional. Todos esos temas, y algunos más, son desarrollados a lo largo del metraje, y si hubiera que adscribirla a algún género, tal vez fuera el *road movie* –cosa que también era, por otra parte, el citado film de Risi- el más adecuado, aunque la acción no transcurre realmente en una carretera, pero sí, desde luego, durante un viaje a lo largo del cual dos personajes de procedencia muy diferente llegan, a través de su forzada convivencia, a conocerse mejor a sí mismos y entre ellos. El *road movie*, uno de los más utilizados géneros del cine yanqui, ha estado tradicionalmente ligado a las películas de aventuras. Constituye en realidad una actualización histórica de las clásicas películas 'de caravanas', de las que podría citarse como ejemplo a 'Caravana de mujeres' (1951), de William A. Wellman, o 'Camino de Oregón' (1967), de Andrew L. McLaglen. Los antiguos carromatos han sido sustituidos actualmente por modernos automóviles que cruzan los EE.UU. de costa a costa, pero las motivaciones continúan siendo las mismas: la promesa de felicidad de los personajes se identifica generalmente con la posibilidad de moverse. Películas policíacas como, por ejemplo, 'Loca evasión' (1974), de Steven Spielberg, o 'El amigo americano' (1977), de Wim Wenders, serían casos típicos de esto. El cine europeo ha adoptado también poco a poco este género de procedencia yanqui ; así, el referente italiano de *Esencia de mujer* ya era de por sí una película de estas características, y su realizador, Dino Risi, había previamente intentado algo parecido con la exitosa 'La escapada' (1962).

En el film objeto de esta crítica se vuelven a dar las mismas circunstancias: lo que en un principio se suponía que iba a ser un trabajo rutinario de fin de semana se convierte pronto para el joven estudiante en un recorrido casi iniciático por Nueva York en compañía del inválido que presuntamente iba a cuidar. Ese periplo le lleva a conocer más ampliamente sus propias potencialidades como ser humano y a resolver satisfactoriamente su personal enfrentamiento con el sistema educativo. El personaje de Al Pacino, por tanto, actúa como 'maestro' de un rito de iniciación (el hecho de tratarse de un ciego, igual que muchos personajes mitológicos de la Antigüedad clásica, otorga mayor credibilidad al planteamiento del guión ; también es tipico de este tipo de argumentos el hecho de que a

lo largo de la trama se consiga vencer a la muerte). Al Pacino, por su parte, descarga la totalidad de sus habilidades interpretativas en su personaje. Se asiste a una verdadera demostración de las posibilidades que ofrece el método del Actor's Studio cuando se lo utiliza con gusto e inteligencia. El papel del pintoresco ciego resulta en todo momento creíble en su tremenda complejidad gracias al elaboradísimo trabajo de este actor (y también, por supuesto, de su compañero de reparto), sabiamente dirigidos por el director Martin Brest. Pacino se ha metido, por así decirlo, en la piel de su personaje, y toda su estudiadísima expresión corporal, de la cabeza a los pies, da una impresión de naturalidad realmente asombrosa. También raya a gran altura la actuación de su joven oponente, que a su vez hace uso de la misma técnica stanislavskiana de composición del personaje, aunque no tan elaboradamente como Al Pacino. Por otro lado, la labor en general del director se puede decir que es digna, pero no brillante, y que hace gala en todo momento de un gran comedimiento para poner todo su hacer fílmico al servicio de los intérpretes. Eso, en este caso, al menos, resulta más que suficiente.

ESPOSA POR SORPRESA (Frank Oz)

VAMOS A CONTAR MENTIRAS
('La Gaceta de Canarias', 14-III-1993)



ESPOSA POR SORPRESA

TITULO ORIGINAL: Housesitter
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 96 min., color
DIRECTOR: **Frank Oz**
INTERPRETES: Steve Martin, Goldie Hawn, Dana Delany, Julie Harris

Hay actores y actrices que, aunque cumplan a la perfección sus respectivos cometidos encarnando a los personajes de las películas, nunca llegan a alcanzar a las grandes estrellas en éxito ni en popularidad. Generalmente son objeto de alguna crítica adversa, y eso les hace descender en el *ranking* ; las leyes del star-system son así de crueles. El caso de los protagonistas de '*Esposa por sorpresa*', Goldie Hawn y Steve Martin, es sintomático ; ambos son -¿quién lo duda?- muy buenos en su oficio y, sin embargo, no parecen despegar, y casi siempre son relegados a actuar en filmes de bajo presupuesto, lo cual equivale poco menos que a condenarlos al ostracismo. Tal actitud, a menudo injusta, suele ser secundada servilmente por gran parte de la crítica cinematográfica ; a Martin, por

ejemplo, más de un comentarista lo ha tildado de *insoportable* y de no saber lo que es actuar ante una cámara, y algo parecido se ha llegado a decir de su compañera de reparto.

En opinión de este crítico, Goldie Hawn es una de las actrices más espontáneas y naturales que ha producido Hollywood. Aunque se especializa en papeles de comedia (tal vez por imposición de los estudios), resulta creíble en cualquier tipo de personaje, y así se la puede recordar desplegando su contagioso encanto en películas tales como 'Sugarland Express' (1974), de Steven Spielberg, 'Shampoo' (1975), de Hal Ashby, y, más recientemente, en 'La muerte te cae tan bien' (1992), de Robert Zemeckis, entre otras. Steve Martin, por su parte, se reveló en 'Pennies from Heaven' (1981), de Herbert Ross, y luego ha actuado en innumerables películas (generalmente como actor secundario), de las que cabría destacar aquel entrañable 'Cliente muerto no paga' (1982), de Carl Reiner, donde se codeaba en clave de comedia con los protagonistas de innumerables clásicos del cine negro, o el encantador musical 'La tienda de los horrores' (1987), de Frank Oz.

Dígase lo que se pudiere decir de ambos actores, en *Esposa por sorpresa* están en su salsa, y no se podía haber escogido a intérpretes más indicados para sus respectivos papeles. Precisamente se necesitaba una ligera –aunque no exagerada- sobreactuación a la vieja usanza por parte de ambos que subrayara de manera sutil la disparatada trama argumental de la película y estimulase la hilaridad del respetable, y eso es, en efecto, lo que han hecho: Goldie Hawn, con su sorprendente desparpajo y seguridad en sí misma, aún en las situaciones más comprometidas, y Steve Martin dejándose sorprender por unos acontecimientos que le desbordan en todo momento. El excelente guión de esta divertidísima película está inspirado en las comedias de enredo norteamericanas de la época clásica, e igualmente lo están la técnica narrativa y la dirección de actores. Frank Oz, el director del film, que ya en su anterior trabajo, 'La tienda de los horrores' –un curioso y sugerente musical con monstruo incluido- había dejado con buen sabor de boca tanto a la audiencia como a la crítica, se confirma con esta cinta como un gran director de comedias, cosa que los últimos años se estaba echando en falta en los medios cinematográficos.

Especialmente se podría recordar como referente más directo de esta película a 'Un gángster para un milagro' (1961), de Frank Capra, donde se planteaba una situación similar de engaño familiar bienintencionado, aunque también se podría citar a más comedias del mismo estilo rodadas por aquel entonces o incluso antes, como por ejemplo 'La

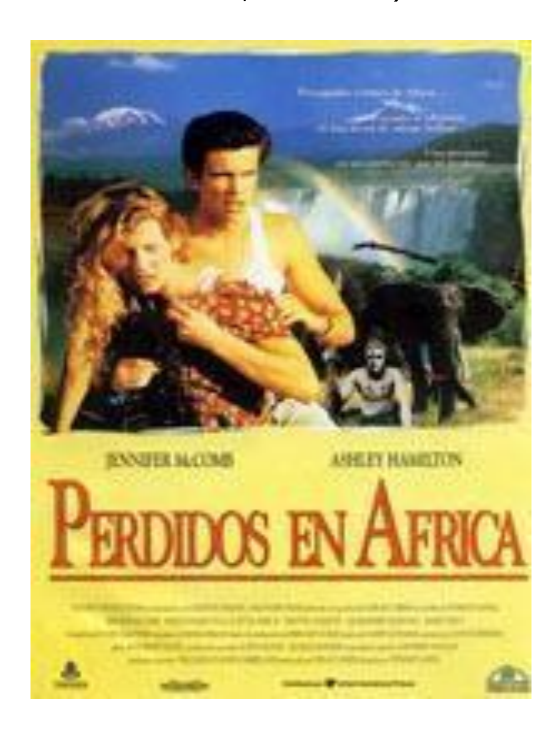
octava mujer de Barba Azul' (1938), o 'Ser o no ser' (1942), ambas de Ernst Lubitsch, el argumento y la comicidad de las cuales se basaba igualmente en la suplantación de personalidades. En *Esposa por sorpresa* se subraya especialmente el hecho de que sus personajes estén constantemente mintiendo, inventandose las más ingeniosas historias falsas acerca de sus vidas (relatos que acaban creyéndose incluso ellos mismos), consiguiendo engañar de esta guisa a todo un pueblo por el sencillo procedimiento de contar a cada persona exactamente lo que desea oír. Esto da lugar a unos diálogos verdaderamente desternillantes, de los que hacía años que no se escuchaban en nuestras pantallas, al estilo de los escritos por aquellos célebres guionistas hollywoodienses. Cada frase que se pronuncia en el incesante parloteo de la película guarda (dentro de su falsedad) una infalible ilación lógica con las anteriores y posteriores, y eso realza sobremanera la comicidad de las situaciones planteadas, que también resultan plausibles, aún siendo disparatadas.

Resumiendo, se puede decir sin lugar a dudas que *Esposa por sorpresa* es una película encantadora, para ser vista y disfrutada varias veces. Es algo que se puede decir de muy pocos films hoy en día, cuando generalmente se echa de menos un argumento, si no original (no hay nada nuevo bajo el sol), sí al menos inteligente, que refresque de cuando en cuando el desesperante panorama que presenta el cine comercial que actualmente inunda las pantallas. Se espera que su director continúe en la misma línea en sus próximas realizaciones.

FORMAS DE SUPERVIVENCIA

FORMAS DE SUPERVIVENCIA („La Gaceta de Canarias“, 6-II-1994)





AMOR A QUEMARROPA

TITULO ORIGINAL: True Romance
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 112 min., color
DIRECTOR: **Tony Scott**
INTERPRETES: Christian Slater, Patricia Arquette, Dennis Hopper, Gary Oldman

PERDIDOS EN AFRICA

TITULO ORIGINAL: Lost in Africa
NACIONALIDAD: GB
FECHA: 1991 DURACION: 102 min., color
DIRECTOR: **Stewart Rafill**
INTERPRETES: Jennifer McComb, Ashley Hamilton, Timothy Ackroyd, Mohamed Nan-gurai

La violencia parece estar a la orden del día ; al menos eso es lo que aparentemente intentan hacernos creer. Eso no sólo ocurre a través de los medios de comunicación de masas, que al fin y al cabo no hacen más que servir lo que el público les demanda, sino que se refleja prácticamente en todos los ámbitos de la vida social: familia, escuela, etc.

Según Szabo, la sociedad actual, estimulada por una ideología tecnocrática, va por el camino de una inseguridad y de una deshumanización cada vez mayores y, como dice Ogburn, la vida moral no evoluciona al mismo ritmo que la tecnología. Que todo esto sea únicamente un producto de las circunstancias, o que haya alguna intencionalidad oculta detrás, como algunos piensan, no hay manera de saberlo, pero los hechos son los hechos, y a ellos hay que remitirse. El cine, como siempre, resulta ser un espejo bastante fiel de la realidad para quien sabe mirarse en él, y ello se demuestra con las dos películas que aquí se comentan, que presentan dos maneras diferentes de enfrentarse con el cada vez más arduo problema de la lucha por la existencia.

‘*Amor a quemarropa*’ narra una historia vagamente emparentada con el ‘cine negro’, donde la violencia es casi un producto natural de la vida del hombre. El guión es de Quentin Tarantino, a quien se le conocía ya por haber dirigido aquella interesante y Claustrofóbica ‘Reservoir Dogs’ (1993), que pasó brevemente por nuestras pantallas formando parte de un ciclo. En este caso Tarantino ha intentado compone una historia más compleja: sacar sus personajes a la calle y pasearlos entre la gente, pero sin abandonar, por supuesto, su violencia visceral. Se encargó de la realización del film el británico Tony Scott, quien dotó a la película de su habitual *look* postmoderno y esteticista de influencia publicitaria, que comparte con su hermano Ridley Scott.

Tony Scott, formado en el mundo de la publicidad, se inicia en el largometraje cinematográfico con una película de terror de estética rebuscada, ‘El ansia’ (1983), que constituye hasta el momento su mejor trabajo. A este director se le ha encasillado, y con razón, como un cineasta de corte decididamente comercial y de bastante menor interés que su hermano, quien al menos escoge mejor los guiones sobre los que decide trabajar. Entre la obra del autor de *Amor a quemarropa* se cuentan, no hay que olvidarlo, productos insoportables como ‘Top Gun’ (1986), ‘Superdetective en Hollywood 2’ (1987) o ‘Revenge’ (1989), por ejemplo. De sus películas más reciéntes la más conseguida es ‘Días de trueno’ (1990), ya comentada en esta página, donde aplica con cierto éxito su estilo narrativo a una historia de logros deportivos.

Desde luego, la forma que tiene Scott de narrar en imágenes no le va en absoluto, en opinión de quien esto escribe, a la historia original de Quentin Tarantino que traslada a la pantalla. El afán claramente esteticista del director sobresale siempre sobre el interés

genuino por comunicar el argumento a los espectadores, quienes acaban perdiéndose entre tanto *flou*, tantas puestas de sol preciosas y tanto movimiento de cámara complicado y gratuito. La trama en sí no es muy original ; pertenece a ese género, cada vez más en boga, de filmes pretenciosos e hiperviolentos desarrollados en medio urbano que se inició con 'Sangre y salsa' (1984), de Paul Morrisey, y que luego ha sido practicado profusamente por directores como David Lynch o Ridley Scott, ente otros, con desigual resultado. Por otra parte, tampoco es demasiado creíble ; desde luego, resulta bastante inverosímil que unos desgraciados más o menos mafiosos se dediquen a ir por ahí citando a Shakespeare cada vez que se les presenta la ocasión (especialmente la frase "*algo se está pudriendo en Dinamarca*", que repiten varias veces). El excelente trabajo de actores y actrices es lo único destacable de esta cinta.

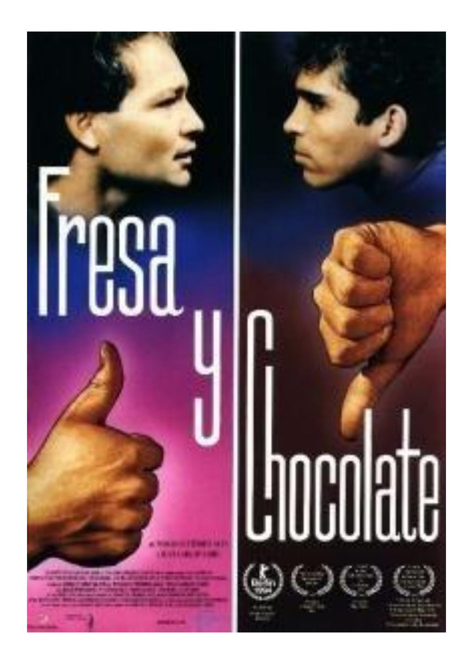
Stewart Rafill, con '*Perdidos en Africa*', también plantea el tema de la lucha por la existencia, pero desde un punto de vista radicalmente distinto. Esta película continúa con la línea ecologista ya presente en anteriores trabajos de su autor, como por ejemplo 'La cabaña del fin del mundo' (1975), quizás su obra más redonda, donde se especulaba con una vuelta rousseauniana a la naturaleza, o 'Abandonados en la isla perdida' (1978), en la cual se narraba un caso de supervivencia en un medio hostil parecido al de la película aquí comentada. Este director, especializado en cintas de acción de 'serie B', ha realizado también filmes de mayor presupuesto, como la divertida sátira de ciencia-ficción 'Guerreros del espacio' (1984), por ejemplo. En todas esas obras este cineasta ha mostrado una ideología humanista muy de agradecer en ese tipo de películas. La trama de *Perdidos en Africa*, una deliciosa cinta de aventuras, se distingue sobre todo porque prescinde decididamente de la violencia gratuita, al revés que la película de Tony Scott anteriormente reseñada. Puestos a compararla con algún precedente ilustre, habría que referirse a 'Mogambo' (1953), de John Ford, o 'Hatari' (1961), de Howard Hawks, nada menos.

Como en aquellos filmes, las motivaciones de los personajes no son buenas ni malas en sí, sino que los mismos actúan únicamente guiados por el afán de supervivencia: los cazadores furtivos matan a los elefantes porque necesitan vender su marfil para sobrevivir, y los elefantes los atacan para no ser matados ; algo similar le ocurre a los protagonistas, que logran salvarse porque son lo suficientemente inteligentes como para utilizar a la naturaleza a su favor, dañándola lo menos posible, por supuesto. Hasta se entienden fácilmente las razones que tiene el jefe de los furtivos para querer matar al protagonista.

La nada desdeñable habilidad artesanal de Rafill, con un estilo narrativo fluido y pleno de ritmo, junto con una dirección de actores eficiente, coadyuva a la buena impresión que causa esta cinta.

FRESA Y CHOCOLATE (Tomás Gutiérrez Alea ; Juan Carlos Tabío)

SEXO Y REVOLUCION (‘La Gaceta de Canarias’, 5-VI-1994)



FRESA Y CHOCOLATE

TITULO ORIGINAL: Fresa y chocolate
NACIONALIDAD: Cuba-Méjico-España
FECHA: 1993 DURACION: 106 min., color
DIRECTOR: **Tomás Gutiérrez Alea ; Juan Carlos Tabío**
INTERPRETES: Vladimir Cruz, Jorge Perugorría, Mirta Ibarra, Francisco Gattorno

La actividad como realizador de Gutiérrez Alea, quizás el cineasta cubano más representativo, está totalmente ligada al ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos). Formado como director de cine en Italia, formó parte, tras su regreso a Cuba, del grupo de oposición cultural ‘Nuestro Tiempo’, colaborando, junto con Julio García Espinosa, Alfredo Guevara y otros futuros valores del cine de su país, en la realización de un cortometraje experimental, ‘El mengano’ (1955), que fue secuestrado por la policía de Batista. La primera incursión de Gutiérrez Alea en el campo del largometraje consistió en tres episodios del film colectivo ‘Historias de la revolución’ (1960), rodado después de la llegada al poder de Fidel Castro. Toda la filmografía de este interesante director, de la que recientemente se ha podido ver una amplia muestra en TVE, se caracteriza por adoptar un punto de vista crítico con respecto a la realidad actual de su país, analizando preferentemente el papel que han desempeñado los intelectuales de origen burgués a lo

largo del proceso revolúcionario. Entre su ya larga producción fílmica cabe destacar 'Memorias del subdesarrollo' (1968), que estudia de una manera lúcida el complejo problema de la emigración a Miami, y 'La última cena' (1973), una interesante reflexión acerca de la lucha de clases durante la época colonial española.

El ICAIC fue creado en 1959, a los pocos meses de la victoria de la revolución castrista. Su misión consistía en centralizar todas las ramas del cine y promover el arte cinematográfico cubano en su doble aspecto cultural e industrial con objeto de darle un poder de asimilación y comunicación internacionales. A tal fin ha contribuido de una manera eficaz a crear las necesarias bases materiales y propiciar el ambiente indispensable: dotación de instalaciones y equipos técnicos adecuados a las necesidades de la producción, rigor revolucionario combinado con libertad creadora, formación de cuadros artísticos, técnicos y administrativos, amén de un nuevo tipo de público más complejo, crítico, exigente y activo, control de los medios de distribución y exhibición a lo largo del país y promoción de la cultura cinematográfica a todos los niveles. En ese campo de divulgación cultural (el más importante) el ICAIC publica regularmente la revista 'Cine Cubano'.

'*Fresa y chocolate*', realizada en régimen de coproducción con diversos países del área iberoamericana, España entre ellos, responde a los postulados estéticos del cine del subdesarrollo (o *cine imperfecto*, como lo llama el director del ICAIC, Alfredo Guevara): se prescinde totalmente de cualquier tipo de alarde técnico para concentrar los exiguos medios de que se dispone en la historia que se está narrando ; es algo a lo que el público de estas latitudes no está, desde luego, habituado, y sin embargo parece ser que está dando resultados a nivel de taquilla. Gutiérrez Alea, quien esta vez comparte las tareas de dirección con Juan Carlos Tabío, hace uso de técnicas de distanciación brechtianas (tanto en la dirección de actores como en la elección de los emplazamientos de la cámara) para conseguir que el espectador no se identifique nunca con los personajes y mantenga en todo momento una postura crítica para con la trama argumental.

El argumento de *Fresa y chocolate* se enfrenta con un tema un tanto espinoso: la marginación en que el régimen castrista (y todos los gobiernos comunistas en general) tiene sumidas a las minorías sexuales –los homosexuales en este caso. Se trata de una temática considerada *tabú* en casi todos los países, hasta el punto de que sólo en contadas ocasiones se le ha podido tratar de una manera directa. Hay muy pocos títulos de interés

acerca de la intolerancia para con los homosexuales o sobre la ubicación de su problematica en el seno de la lucha de clases. Podemos citar ‘Tempestad sobre Washington’ (1962), de Otto Preminger, ‘Escenas de caza en la Baja Baviera’ (1968), de Peter Fleischmann, ‘El conformista’ (1970), de Bernardo Bertolucci, ‘La ley del más fuerte’ (1974), de R.W. Fassbinder, y pocos más. Pero el film de Gutiérrez Alea no se centra únicamente en esta problemática ; también aborda con gran sinceridad el tema de la iniciación sexual de un militante de las Juventudes Comunistas (la *revolución sexual* de Wilhelm Reich) enfrentado a la incomprensión de sus compañeros de militancia.

La dirección de Gutiérrez Alea y Tabío es en esta película de lo más ajustada. El guión traduce la historia de una manera de lo más eficaz, sin tratar de ocultar el evidente didactismo brechtiano de la trama. Los personajes no son en realidad individuos, sino más bien arquetipos de ciertas situaciones características que indudablemente se presentan en la sociedad cubana actual y también en muchos otros países. La mayor atención de los realizadores, que se muestran en todo momento conscientes de la premura de los medios de que disponen, está en la dirección de actores y actrices, donde hacen gala de una pericia verdaderamente extraordinaria: todos los participantes desempeñan magníficas actuaciones, adecuadas a sus respectivos papeles. Por otro lado, tampoco desde un punto de vista técnico-narrativo se le puede reprochar nada a esta película, ya que la cámara está colocada siempre en el lugar adecuado y se mueve según unas pautas matemáticamente calculadas. Una gran obra cinematográfica, en definitiva, que no desdice nada en absoluto del resto de la producción fílmica de este veterano director cubano.

GERARD VIENNE, o la manipulación pseudoecológica

'PEUPLE SINGE': UNA LECTURA DIFERENTE DE UN MITO

En una edición anterior de este mismo diario nuestro compañero Sergio Olivari describía al personaje al que nos referimos como "*Un cineasta realmente interesante, que ha hecho de la respetuosa y nunca manipuladora observación del mundo animal su razón de rodar*", y más adelante añade que "*El pueblo simio y sus dos films de la sección oficial … justifican por sí solos la inclusión del discutido adjetivo ecológico en el nombre del festival*". Con el mayor respeto por el punto de vista de nuestro compañero, dedicaremos este artículo a explicar razonadamente nuestra opinión, que no coincide en un ápice con aquél, como podrá colegirse del título que hemos elegido. Vaya por delante que nosotros únicamente hemos visto 'Le peuple singe' y no nos hemos atrevido a afrontar la visión de los otros dos títulos. Tal fue la impresión que la cinta nos causó. En consecuencia, nos centraremos en comentar la película citada. Para nosotros no se trata en absoluto -en contra del general parecer- de un documental sobre los monos, sino más bien de *una película con monos*, y nada más. Un film, por cierto, muy bien fotografiado y mejor montado, pero esto no lo convierte en lo que pretende ser.

Expliquémonos: *El pueblo simio* mezcla con indudable buen gusto y sentido del ritmo una serie de imágenes de monos en estado natural, fotografiados con una gran paciencia a lo largo de varios años. Ahora bien, a nuestro entender el resultado no es una exposición coherente y minimamente científica de la vida de estos animales (eso sería un 'documental'). Subsiste, pensamos, una evidente manipulación de las imágenes desde el momento en que se sitúa indiscriminadamente a un simio del Amazonas, en virtud del montaje, junto a otro de Sumatra o del Japón septentrional. Diferentes climas y hábitats, como se sabe, dan lugar a distintos modos de vida y costumbres de los animales. Y la cosa se agrava cuando -como es el caso- se mezcla igualmente a chimpanzés con micos y a macacos con orangutanes.

El resultado de todo este 'potaje' es una ficción mediante la cual se pretende convencernos de lo inteligentes y civilizados que son nuestro simiescos antecesores, y, como suele decirse al final de muchas películas, "*cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia*". Se podría argüir que, como ya se sabe desde los lejanos tiempos de Méliés, Porter y Griffith, la narración cinematográfica es por naturaleza discontinua o que, como descubrió Eisenstein, la continuidad espacio-temporal del cine no reside en la pantalla, sino en la mente del espectador, el cual traza conexiones a partir de lo que le sugieren las imágenes. Pero esto sólo es válido para el cine narrativo. De ahí nuestra opinión al respecto: que Vienne utiliza a sus monos para experimentar con el famoso 'efecto Kulechov'. Queda por hablar del supuesto 'mensaje ecologista' del film. Según lo apreciamos nosotros, éste podría resumirse en la siguiente frase: "*dado que los simios son casi iguales que nosotros, no deberíamos talar los árboles de la selva tropical, porque podríamos molestarlos*". Nos parece que un tal mensaje se cae por su propio peso. Porque, evidentemente y como cualquier 'ecologista' debería de saber, las razones para no destruir el cinturón vegetal de la tierra son otras, más razonables y menos sentimentaloides: el peligro de desertización del planeta, la preservación de la capa de ozono, etc. Este detalle confirma nuestra opinión sobre el cine de Gerard Vienne, que es la que hemos intentado exponer a lo largo de este artículo.

GRAN BOLA DE FUEGO (Jim McBride)

MODA RETRO („La Gaceta de Canarias“, 23-II-1990)



GRAN BOLA DE FUEGO

TITULO ORIGINAL: Great Balls of Fire
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 104 min., color
DIRECTOR: **Jim McBride**
INTERPRETES: Dennis Quaid, Winona Ryder, John Doe, Alec Baldwin

¿Nos hallamos acaso ante una nueva *moda retro*? Resulta curioso que todas las películas nominadas a los Oscars de este año que se han podido ver por estos lares (‘Un lugar en ninguna parte’, de Sidney Lumet, ‘Campo de sueños’, de Phil Alden Robinson, y ‘El club de los poetas muertos’, de Peter Weir) versan directa o indirectamente sobre el período de la historia norteamericana situado en los años 50-60 de este siglo, en relación con el fenómeno social de resonancia mundial conocido como ‘contracultura’. A esta serie se suma igualmente el *biopic* sobre Jerry Lee Lewis titulado ‘*Gran bola de fuego*’, de Jim McBride, objeto de esta crítica y candidato nada menos que a ¡6 estatuillas!

Según la revista ‘Dirigido por …’, este filme constituye “*una certera definición de las raíces de una música blanca construida sobre armazón procedente de la música negra*”. También se dice que la cinta sobresale de la tónica media. En opinión de este crí-

tico, tales afirmaciones habría que matizarlas. Porque una cosa es hacer un análisis más o menos certero de la música rock en general, y la de Jerry Lee Lewis en particular, a partir de sus componentes (*rithm & blues, gospel, country*, etc.) –lo que McBride consigue parcialmente, sobre todo en la primera mitad-, y otra muy distinta describir con acierto una vida y una época histórica, donde fracasa estrepitosamente.

A lo largo del metraje de *Gran bola de fuego* se insiste reiteradamente en presentarnos a los años 50 como una constante comedia musical barata, lo que hace que todo resulte bastante inverosímil, aunque se trate de hechos reales. No hay nunca un intento serio de describir personajes auténticos ni de relacionar lo que ocurre con su contexto histórico ; sólo hay anécdotas aisladas (como la fugaz referencia a la bomba H), mal hilvanadas entre sí. Por ejemplo, toda la historia del primo predicador de Jerry Lee Lewis resulta ridícula, aunque podía haber sido, convenientemente tratada, la clave psicológica para entender al protagonista. También está sobreactuadísima la actuación de Dennis Quaid, un actor capaz de llevar a cabo actuaciones de gran nivel cuando se le dirige bien, como demostró en ‘Muerto al llegar’, de R. Morton y A. Hankel, y en ‘Mi querido detective’, del propio Jim McBride. Aquí, en cambio, se limita a obsequiarnos con una serie de muecas sin sentido a las que por lo visto nadie se preocupó de poner freno. A saber lo que opinará el propio Jerry Lee Lewis en persona, si es que llega a ver el film.

En resumen, se podría calificar a esta película como una visión de la época del rock clásico con ojos postmodernos, una especie de monumento a la exageración, a la superficialidad y a la desmesura. Y esto mismo, en realidad, es lo que puede decirse del actual ‘revival’ de la música rock: un montaje artificioso y comercial que convierte lo que antaño constituyó un verdadero revulsivo social en un inocuo artículo de consumo más, convenientemente descafeinado. Al fin y al cabo, es precisamente para eso para lo que sirven las ‘modas retro’.

GREMLINS 2, LA NUEVA GENERACIÓN (Joe Dante)

BICHARRACOS (‘La Gaceta de Canarias’, 16-VIII-1990)



GREMLINS 2, LA NUEVA GENERACION

TITULO ORIGINAL: Gremlins 2, the New Batch
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 101 min., color
DIRECTOR: **Joe Dante**
INTERPRETES: Zach Galligan, Phoebe Cates, John Glover, Robert Prosky

Joe Dante, director de ‘*Gremlins II*’, sorprendió en su día al respetable con un insólito ‘Gremlins’ (1984), divertidísima e interesante producción de la Amblin Entertainment. En aquella película, a la que es obligado referirse en este caso, aunque sólo sea por comparar, Dante huía ostensiblemente de los habituales tópicos del cine de efectos especiales y ofrecía a cambio una curiosa historia, narrada en el inconfundible estilo de Frank Capra. De hecho, eran varios los films de Capra que expresamente se citaban a lo largo del metraje, algunos incluso directamente a través de televisores que oportunamente aparecían en pantalla.

En la segunda entrega de la que amenaza ser una larga serie Dante ya no contó en su equipo con Chris Columbus, autor del excelente guión de la primera, y la inocente ci-

nefilia que en aquélla constituía su mayor atractivo se convierte en ésta en un mimetismo desangelado. *Gremlins II* se remite en este caso al cine de catástrofes, adaptando preferentemente sus características negativas, sobre todo la falta de credibilidad de las historias y la ausencia de definición de los personajes que en ella intervienen. Ha desaparecido totalmente aquel aire semimístico de la primera parte (común, por otra parte, a todas las producciones de Steven Spielberg de la época).

Con todo, hay que reconocer que *Gremlins II* resulta una película bastante agradable de ver. Nadie pone en duda la pericia narrativa de Joe Dante, aunque últimamente la había desperdiciado en productos de escaso valor artístico. Y, sobre todo, hay que reconocer la siempre encomiable labor de la Industrial Light & Magic en la creación y animación de unos monstruos entrañables, verdaderos protagonistas de la cinta, al fin y al cabo.

HABLEMOS DE 'GUARAPO' (o El discreto encanto de la Gomera-ficción)



GUARAPO

NACIONALIDAD: España
FECHA: 1987
DIRECTOR: **Teodoro y Santiago Ríos**
INTERPRETES: Luis Suárez, Patricia Adriani, Juan Luis Galiardo, José Manuel Cervino

Erase una vez una isla paradisíaca en medio del Atlántico: palmeras, plataneras, paisajes grandiosos y casitas pintadas de blanco (como en todos los cuentos). Todo eso y mucho más era La Gomera en 1947. Como en todos los cuentos, había ricos y pobres, hambre, explotación, miseria ; parece ser que a algunos probos y honrados ciudadanos los metían en sacos y los tiraban al mar con una piedra al cuello como si tal cosa, pero no está muy claro quién era el culpable de todo esto.

Porque La Gomera -al menos según se ve en la película de los Hermanos Ríos- era por aquel entonces un lugar de lo más extraño. Se supone que mucha gente se las veía y se las deseaba para 'pirárselas' de allí cuanto antes, y en algún momento se habla de hambre, de explotación y de injusticia, pero esto no lo vemos: todo resulta muy pulcro y ordenado, los pueblos son preciosos y muy folklóricos, e incluso las casas de los pobres (los desheredados, que supuestamente se morían de hambre y de miseria) gozan de ciertas comodidades. Ni un solo mendigo por las calles.

Al final resulta que todo este precioso y sugerente decorado (porque no es otra cosa: cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia) sirve de fondo para contarnos la historia de un pobre jornalero, Guarapo, que es traído y llevado por el camino de la amargura por un malvado y avieso terrateniente, cuya única aspiración en la vida parece ser la de trajinarse a las mujeres de sus subordinados. Todo esto ante los complacientes ojos de la Guardia Civil (cuyos miembros suelen hallarse normalmente bajo los efectos de una pertinaz intoxicación alcohólica). El terrateniente tiene todo el aspecto que normalmente suelen tener los terratenientes, ¡pero en Andalucía, que no en La Gomera! Las botas altas, la moto … El bar donde se desata la tragedia recuerda más que nada a un 'saloon' de spaghettiwestern, y el correíllo donde Guarapo intenta escaparse también tiene cierto resabio de barco del Mississipi. En fin, se podría inferir que los realizadores de la cinta han visto mucho telefilm y cosas por el estilo.

Con todo, resulta que el film se ve con agrado, lo cual explica su éxito. Tiene una factura técnica correcta y parcialmente lograda (muy buena fotografía, música aceptable, buena dirección de actores. Para ser lo primero que se hace aquí en muchos años (nada desde 'El ladrón de guante blanco', de 1926). no está nada mal- Pero no es ninguna obra maestra, como algunos pretenden afirmar. Ni falta que hacía.

HÉROE POR ACCIDENTE (Stephen Frears)

UN ZAPATO A LA MEDIDA (‘La Gaceta de Canarias’, 11-IV-1993)



HÉROE POR ACCIDENTE

TITULO ORIGINAL: Hero
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 113 min., color
DIRECTOR: **Stephen Frears**
INTERPRETES: Dustin Hoffman, Geena Davis, Andy García, Joan Cusack

En la sociedad del presente, donde la competitividad a todos los niveles está a la orden del día –‘carrera de ratas’ se la suele llamar- hay poco lugar para las ‘cenicientas’ ; sólo hay que estar en posesión del zapato adecuado en el momento adecuado, y a nadie se le pasará por la cabeza hacer preguntas. Esa parece ser la filosofía que subyace a la disparatada trama de ‘*Héroe por accidente*’, la última entrega por el momento de la obra fílmica del británico Stephen Frears, un realizador que ya nos tiene acostumbrados a la proverbial acidez crítica que le caracteriza. El cine británico está en la actualidad atravesando una mala racha debido a la imparable competencia comercial de las películas norteamericanas. El hecho de que los más interesantes cineastas de esa nacionalidad (incluyendo al propio Frears) hayan terminado ejerciendo su oficio en Hollywood constituye una prueba irrefutable ; poco o nada se hablaría hoy de realizadores de los años 70 y 80 como John Boorman (‘Excalibur’, 1981), Ken Russell (‘Mujeres enamoradas’, 1969 ; ‘Tommy’, 1975), el celebérrimo Ridley Scott (‘Alien’, 1979 ; ‘Blade Runner’, 1982) o el

más reciente Mike Figgis (‘Lunes tormentoso’, 1988 ; ‘Asuntos sucios’, 1989) si la industria yanqui no los hubiese acogido. Salvo algunos realizadores marginales, generalmente ausentes de los circuitos de distribución comercial, como Stephen Dwoskin, las últimas décadas han dado poco de sí en cuanto a cinematografía en el Reino Unido ; de la última hornada, tan sólo los nombres de Peter Greenaway (‘Conspiración de mujeres’ y ‘El vientre de un arquitecto’, 1987) y Stephen Frears han hecho correr alguna tinta.

Stephen Frears, realizador de *Héroe por accidente*, sorprendió ya con su primera realización: ‘Detective sin licencia’ (1971). En esa película el personaje interpretado por Albert Finney constituía el reverso de la moneda del típico ‘detective privado’ del cine negro clásico. La vena satírica característica de este director empezaba a despertar ; pero en realidad esa cinta no fue más que algo así como el ensayo general para su posterior incursión en el *thriller*, la magnífica ‘Los timadores’ (1991). Previamente Frears había extasiado a la crítica con su trilogía erótica: ‘Mi hermosa lavandería’ (1985), ‘Abrete de orejas’ (1987) y ‘Sammy y Rosie se lo montan’ (1987), seguidas éstas por su impecable ‘Las amistades peligrosas’ (1988), sabia adaptación del texto clásico de Cloderlos de Laclos. Su extenso –y, según referencias, excelente- trabajo para la televisión de su país permanece inédito entre nosotros. La labor fílmica de Frears en el contexto del cine norteamericano continúa de momento por los mismos derroteros que su obra británica. El guión, por ejemplo, de *Héroe por accidente,* película que toca comentar, está planteado en tono de comedia, pero no se trata, desde luego, de una comedia ligera, sino de una despiadada sátira contra el *american way of life*. En eso este realizador enlaza intelectualmente hablando con aquellos pensadores iluministas ingleses del siglo XVIII, como Shaftesbury, por ejemplo, quienes, como es sabido, basaban todo su quehacer filosófico en la sátira y la ironía en la crítica a las creencias e instituciones tradicionales. El hecho de que el film en cuestión se burle sistemáticamente de los valores morales de la sociedad neocapitalista actual remite claramente a aquel movimiento.

Los dos protagonistas de *Héroe por accidente,* encarnados respectivamente por Dustin Hoffman y Andy García, son dos personajes antitéticos, pero complementarios. La relación entre ambos es, desde luego, dialéctica (amigos-enemigos, marginados-triunfadores, acusados-jueces, …), y la moraleja de la historia que se narra no sería comprensible faltando la referencia a cualquiera de ellos. El desenlace de la trama, en ese sentido,

es ejemplar, pues consiste ni más ni menos que en la conciliación sintética de ambas posturas ante la vida por medio de un engaño colectivo ; realidad y fantasía vuelven a darse la mano como era de esperar. Frears dirige todo el cotarro con mano maestra. Resulta sencillamente impresionante, por citar un ejemplo, la secuencia del accidente aéreo en medio de la lluvia, donde la planificación juega acertadamente con el fuera de campo, con la banda sonora y con la insuperable actuación de Hoffman, en primer plano casi toda la secuencia. Este actor se ha venido especializando últimamente, ya desde la época de 'Cowboy de medianoche' (1969), de John Schlesinger, en papeles de marginados, y ha llegado con los años a alcanzar una gran perfección en esta especialidad. El resto del reparto raya igualmente a una altura fuera de lo común ; junto a los dos actores principales ya mencionados habría que destacar a una Geena Davis cada vez más sorprendente y a un Chevy Chase verdaderamente increíble (¿quién dijo que era un mal actor?) ; ha sido un acierto del *casting* el haberlo elegido para este papel. En resumen, se puede decir que *Héroe por accidente* es una película totalmente recomendable a todos los niveles: no sólo por plantear una temática interesantísima, sino además por conseguir con ello un producto sin duda impactante.

JOE CONTRA EL VOLCÁN (John Patrick Stanley)

MORIBUNDIA (‘La Gaceta de Canarias’, 17-VIII-1990)



JOE CONTRA EL VOLCAN

TITULO ORIGINAL: Joe versus the Volcano
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 98 min., COLOR
DIRECTOR: **John Patrick Stanley**
INTERPRETES: Tom Hanks, Meg Ryan, Lloyd Bridges, Robert Stack

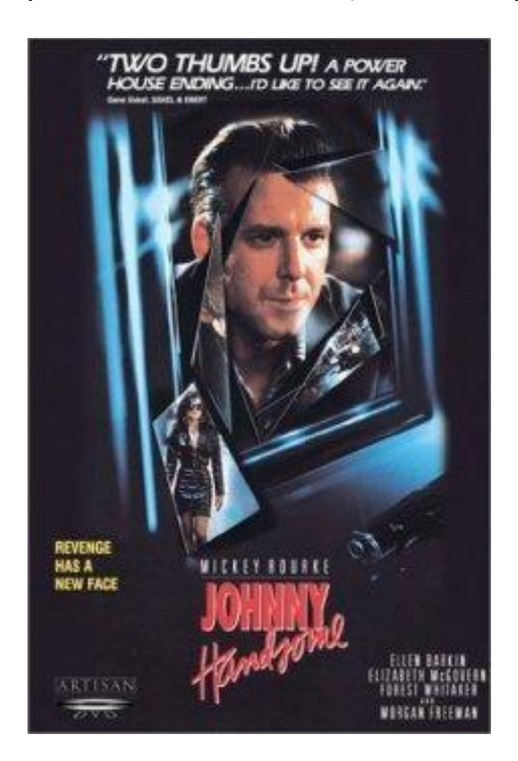
Se agradece, con los tiempos que corren, ver en las pantallas comerciales una película que no sólo narra una historia coherente, sino que además desarrolla hasta el límite situaciones y personajes, con el feliz resultado de que lo que el espectador termina viendo sobrepasa el nivel de simple entretenimiento, rozando en ocasiones el cada vez más raro umbral de lo artístico. Una película de aventuras no tiene por qué ser una interminable sarta de actos de violencia, como últimamente suele ocurrir ; basta con que el argumento mantenga la atención de la audiencia con el adecuado ritmo narrativo y con una trama más o menos insólita. Recuérdense aquellas inolvidables películas de los años 40 y 50, realizadas con pocos medios y gran creatividad por autores como Tay Garnett, Robert Siodmak, etc.

‘*Joe contra el volcán*’, de Robert Patrick Stanley, intenta responder a estas características. La historia que nos presenta es ya de por sí extraña dentro del cine de consumo

actual: una reflexión filosófico-místico-ecológica sobre la vida y la muerte, sobre la función redentora del amor y sobre la problemática utilidad de la civilización supertecnificada. Es un cántico *cuasi*-rousseauniano a la libertad y a la vida natural. Todo ello está presentado en forma de una parábola ejemplificante donde lo cotidiano se mezcla en un mano a mano con lo fantástico sin aparente contradicción. Las principales referencias fílmicas de esta película parecen ser 'La Reina de Africa' (1951), de John Huston, y 'King-Kong' (1933), de Ernest B. Shoedsack y Merian C. Cooper. Esto se nota sobre todo al final de la cinta, en la larga secuencia marítima, que en cierto sentido se encuentra desgajada del resto (un presunto fallo del guión). Encomiable, sobre todo, la actuación de Meg Ryan, en tres papeles diferentes, aunque emparentados en cierta medida. Sobrepasa siempre al inexpresivo Tom Hanks, quien en todo caso se limita a cumplir, y no siempre lo consigue.

JOHNNY, EL GUAPO (Walter Hill)

CRIMEN Y FISIOGNOMICA
('La Gaceta de Canarias', 27-V-1990)



JOHNNY, EL GUAPO

TITULO ORIGINAL: Johnny Handsome
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 93 min., color
DIRECTOR: **Walter Hill**
INTERPRETES: Mickey Rourke, Ellen Barkin, Elisabeth McGovern, Morgan Freeman

¿Cambiarán las inclinaciones de una persona por el solo hecho de variar los rasgos de su rostro? '*Johnny el guapo*', de Walter Hill, intenta demostrar que la respuesta a esa pregunta es negativa, incluso en el utópico caso de que los cirujanos consigan transformar por arte de birlibirloque las facciones de un monstruo en las de Mickey Rourke, que no es poco. El que es un criminal –se afirma- seguirá siéndolo durante toda su vida, mal que le pese (y ahí vendría la parte polémica de la discusión: que si es él el verdadero culpable, o la estructura injusta de la sociedad, etc., etc.)

En el cine de Walter Hill, uno de los directores norteamericanos más interesantes de las últimas décadas, se ha dado siempre la constante argumental de que sus protagonistas se ven obligados a realizar un recorrido iniciático a lo largo del transcurso de la pelícu-

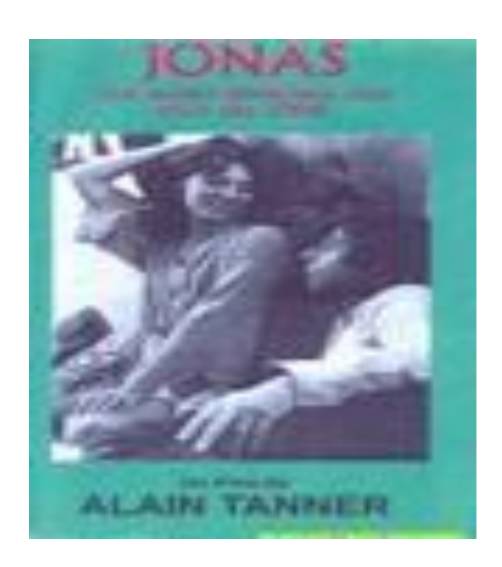
la. Así tenemos el *metro* de Nueva York en aquella curiosa trasposición del mundo homérico que fue ‘The Warriors’ (1979), el submundo urbano en aquel western musical que fue ‘Calles de fuego’ (1984) o los Everglades de Florida en ‘La presa’ (1981), por citar sólo algunos ejemplos evidentes. En *Johnny el Guapo* la iniciación tiene lugar en el hospital de la cárcel, donde el protagonista recibe consejos tanto del cirujano que ha transformado su cara como del policía encargado de su custodia.

La finalidad de Walter Hill en toda su filmografía hasta el momento parece ser la de justificar y ejemplificar la violencia en todos sus aspectos. Un ejemplo claro sería su realización anterior: ‘Calor rojo’ (1989), sorprendente ‘thriller’ pre-perestroika, e igualmente la cinta objeto de esta crítica. De ahí la acusación de fascista que algunos críticos le aplican. Pero, sea como sea, lo que sí es cierto es que Hill da muestras de un envidiable dominio del lenguaje narrativo y consigue imprimir a sus realizaciones de un ritmo casi perfecto, lo que provoca que el espectador olvide por momentos el presunto trasfondo ideológico de las mismas.

En resumen, *Johnny el Guapo* es una película perfectamente recomendable, sobre todo si se tiene en cuenta el generalmente calamitoso estado del cine policíaco americano en la actualidad. Se le podría achacar, en todo caso, la quizá excesiva línealidad de la historia y la planitud de los personajes, más arquetipos que seres humanos reales. En esta apreciación se incluye, por supuesto, al protagonista. Evidentemente, fue más fácil transformar a un criminal en Mickey Rourke que a este último en un criminal (misterios inefables de la dirección de actores). Los milagros de la ‘fisiognómica’ no llegaban a tanto, por lo visto.

JONÁS, QUE TENDRÁ 25 AÑOS EL AÑO 2000 (1975)

Alain Tanner



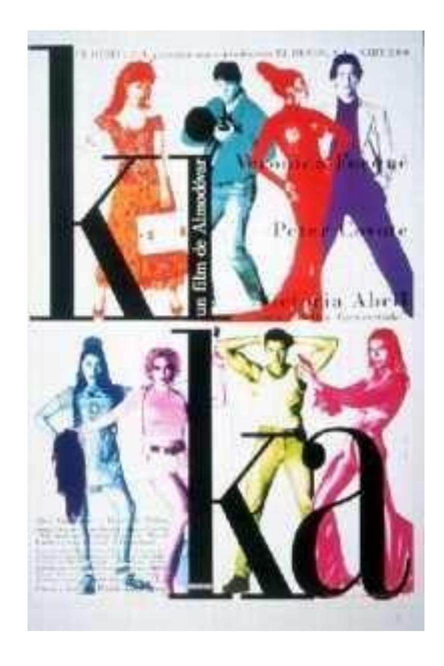
Guión: John Berger y Tanner ; Fotografía: Renato Berta ; Música: Jean-Marie Sénia

¿Qué podemos hacer para que las personas que, como Jonás, tengan veinte y tantos años en el 2000, sean distintas de nosotros? ¿Hay alguna forma de acabar a corto plazo con esta ridícula y absurda sociedad en que vivimos actualmente, donde reina la explotación del hombre por el hombre? Esto es lo que se pregunta Tanner a través de las historias de los cuatro personajes principales, historias que confluyen en la casa del padre de Jonás, niño que aún o ha nacido al principio del film y que se convierte a lo largo del mismo en el verdadero protagonista. El simboliza el futuro, el ideal al que se dedican los demás personajes y que poco a poco se va presentando más negro. Porque el sistema se defiende a sí mismo e intenta por todos los medios acabar con los movimientos de vanguardia, integrándolos, y los propios idealistas (optimistas al principio) se van cerciorando paulatinamente de su incapacidad, que proviene de ellos mismos, que al fin y al cabo no son ni más ni menos que lo que el sistema quiere que sean. Esta es la negra perspectiva que ve Tanner en la sociedad europea. No obstante, queda aún el interrogante: ¿Será capaz Jonás (es decir, la nueva generación) de enfrentarse al sistema y convertirse en un ser libre, como su homónimo bíblico, que osó enfrentarse a Dios, aunque luego acabara en el vientre de una

ballena? En resumen, esta película es de las más lúcidas que he visto en mi vida. Véanla y ya me dirán.

KIKA (Pedro Almodóvar)

MAS MUJERES AL BORDE („La Gaceta de Canarias“, 28-XI-1993)



KIKA

TITULO ORIGINAL: Kika
NACIONALIDAD: España-Francia
FECHA: 1993 DURACION: 115 min., color
DIRECTOR: **Pedro Almodóvar**
INTERPRETES: Victoria Abril , Peter Coyote, Verónica Forqué, Alex Casanovas

Nuestro ínclito manchego continúa siendo lo que siempre ha sido: un *dilettante*, una especie de niño no tan prodigioso que aspira a ser director de cine cuando sea mayor. El relativo fracaso dos de sus películas más nombradas, '¡Atame!' (1989) y 'Tacones lejanos' (1993) –más la segunda que la primera, desde luego- le han demostrado respectivamente que de momento no es, ni mucho menos, ni un William Wyler ni un Douglas Sirk. Algo más de suerte tuvo hace algunos años intentando emular al gran Fassbinder con 'La ley del deseo' (1986), que entusiasmó a gran parte de la crítica de este país, mientras que para otro sector no se trataba más que de un "*reciclaje 'gay' del más típico folletín*", sin la menor coherencia dramática ni fílmica. El caso es que Almodóvar ha optado, en su último producto, por una retirada estratégica hacia el género que, demostradamente, se le ha dado mejor desde sus inicios: el de la 'comedia de situación'.

Efectivamente, los mayores éxitos de la desigual filmografía de Pedro Almodóvar, desde las coyunturales y mediocres ‘Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón’ (1980) y ‘Laberinto de pasiones’ (1982), que en su momento lograron, eso sí, ‘epatar’ al respetable e hicieron correr ríos de tinta –tanto a favor como en contra, todo hay que decirlo-, hasta las más elaboradas ‘¿Qué he hecho yo para merecer esto?’ (1984) y ‘Mujeres al borde de un ataque de nervios’ (1988), han sido precisamente comedias, y todas con un esquema argumental parecido: una serie de personajes excéntricos y dislocados (mujeres en su mayor parte) girando en torno a una pareja protagonista para tejer una trama no demasiado coherente, pero sí divertida por lo absurdo de las situaciones planteadas. ‘*Kika*’ constituye la última entrega de esta faceta almodovariana, y como tal no presenta en realidad nada nuevo, sino que bebe de las mismas fuentes que las anteriores.

Las comedias de Almodóvar están, si duda, directamente emparentadas con el género que aparentemente pretenden subvertir: la comedia madrileña. Esta surgió a partir de mediados de los años 70 de la mano de directores como Fernando Colomo y Fernando Trueba, cuyas primeras realizaciones, ‘Tigres de papel’ (1977) y ‘Opera prima’ (1980) respectivamente, hicieron concebir entre los cinéfilos falsas esperanzas en la renovación del género en nuestra cinematografía ; en realidad se trataba de una falsa alarma, y salvo honrosas y muy escasas excepciones no ha habido una tal mejoría de calidad en el cine español de consumo de los últimos años. Almodóvar, a pesar de todo lo que se haya podido decir, se mueve prácticamente en la misma línea que aquellos directores ; la única diferencia radica en los temas tratados en sus películas, donde su mentalidad postmoderna, que trabaja sobre personajes de extracción marginal, recurre decididamente a lo soez, vulgar y chabacano, intentando convertir todo ello en un universo personal. Es lástima que el conocimiento que el realizador posee del lenguaje fílmico y de las técnicas narrativas no esté a la altura de sus pretensiones expresivas ; generalmente es bastante más lo que pretende que lo que en realidad consigue en sus películas.

Kika constituye un caso flagrante en ese sentido. Almodóvar ha intentado repetir el éxito fácil de ‘Mujeres …’ componiendo un presuntamente explosivo cóctel a base de elementos tomados de previos éxitos suyos, amén de la ya acostumbrada referencia a algún clásico del 7º Arte ; en esta ocasión le ha tocado el turno a ‘El merodeador’ (1951), de Joseph Losey, lo mismo que en ‘¿Qué he hecho yo …?’ había sido ‘Cordero para cenar’ (1959), un corto televisivo realizado por Alfred Hitchcock, y en ‘¡Atame!’ era ‘El

coleccionista' (1965), de William Wyler, por ejemplo. El realizador, igual que en 'Mujeres …', ha desarrollado su trama más o menos cómica sobre una base típicamente melodramática ; así, el personaje del escritor norteamericano psicópata interpretado por Peter Coyote en este film viene a ser un émulo del torero desquiciado encarnado por Eusebio Poncela en 'Matador' (1986), y al de Victoria Abril se le pueden detectar bastantes paralelismos con el de Assumpta Serna en aquella misma película. Verónica Forqué, por su parte, ha venido a reemplazar, brillantemente, el lugar que en anteriores productos almodovarianos ocupaba Carmen Maura.

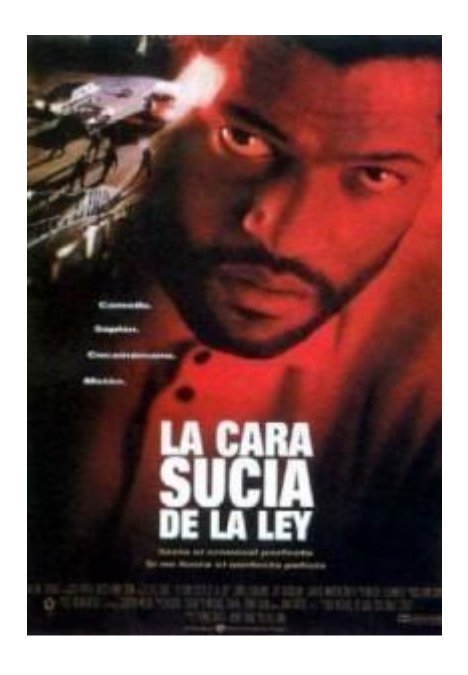
El éxito de Almodóvar en las películas que han inspirado a *Kika* estribaba más que nada en haber sabido mezclar sabiamente los ingredientes cómicos con los melodramáticos, y pasar de uno a otro género con renovada habilidad. No se sabe si aquellos logros fueron casuales o premeditados, pero el caso es que en la película que ahora se comenta la fórmula no ha dado el resultado apetecido. Mucho más que en anteriores obras de Almodóvar, en *Kika* lo que más resaltan son los elementos chabacanos y vulgares, y no ciertamente como detalles *épatantes* (ya no nos asombramos de nada, y todo suena a *deja vu*), sino en su propia vulgaridad, descaradamente aprovechada por el realizador con fines comerciales. Está claro que los diálogos soeces, que excitan los instintos primarios, no molestan a nadie en este país, cuya población usa cotidianamente ese tipo de expresiones, sino que dan risa ; algo parecido ocurrió en su momento en el estreno en España de 'El exorcista' (1973), de William Friedkin, la truculencia de cuyos diálogos, pensada en un principio para provocar horror y asco en el espectador –cosa que, por otro lado, se consiguió en casi todas partes-, desataron, ante la sorpresa de algunos, la hilaridad de la audiencia carpetovetónica.

Otro elemento criticable a la hora de enjuiciar el último trabajo de Almodóvar lo constituye, en opinión de este crítico, el hecho de haberse doblado los diálogos de Peter Coyote, un actor de origen latino que, como es lógico y, además, puede comprobar cualquiera que se moleste en seguir en la pantalla el movimiento de sus labios, habla perfectamente el castellano. Su personaje, un escritor norteamericano radicado en España y que no domina demasiado el idioma, resulta redobladamente inverosímil (ya lo es bastante de todas formas, debido a las incongruencias del guión) al expresarse sin ningún género de acento extranjero. La película está llena de detalles negativos de ese tipo, y no basta para disimularlos el interminable desfile de personajes extravagantes, pero que en su mayoría

nada agregan al desarrollo de la acción fílmica. Un ejemplo de esto es el caso del violador, un ex-actor de cine porno que, aparte de estar totalmente de sobra en la trama, parece sacado de una de las últimas producciones de Bigas Luna, cuyo cine, por cierto, se está apropiando a pasos agigantados las peores características del de Almodóvar, y lo mismo ocurre al revés con el manchego, que también se inspira en ocasiones en las películas de aquél, como ha vuelto a ocurrir aquí.

LA CARA SUCIA DE LA LEY (Bill Duke)

CINE DE ACCION COMPROMETIDO ('La Gaceta de Canarias', 17-IV-1994)



LA CARA SUCIA DE LA LEY

TITULO ORIGINAL: Deep Cover
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 108 min., color
DIRECTOR: **Bill Duke**
INTERPRETES: Jeff Goldblum, Larry Fishburne, Victoria Dillard, Charles Martin Smith

Según Christian Zimmer, el cine es, en su conjunto y ya desde sus inicios, un fenómeno político, ya que se ocupa de la vida, los hombres y la realidad. Todo depende, naturalmente, de la *mirada* del que filma y de su intenciones ; por ello no se puede caracterizar de cine político únicamente las películas con mensaje o 'de vanguardia', mediante las cuales los diferentes realizadores han intentado comunicar a su público determinadas ideologías concretas, sino que habría que ampliar el concepto a la totalidad de la producción fílmica mundial, y en especial la de procedencia norteamericana, por ser los EE.UU. el país donde más cine se realiza de todo el mundo y el que más difunde sus producciones por todo el orbe. Hay quien divide la cinematografía estadounidense, en vez de por géneros, según sus tendencias políticas, que pueden resumirse en dos: liberal y conservadora.

Un ejemplo sintomático de ese punto de vista es el análisis que hace del *thriller* el crítico Alfonso García Seguí. Para este autor, el cine 'de gangsters' conlleva una induda-

ble componente reaccionaria de apología de la violencia al servicio de la ley y el orden. En esas películas, de las que cabe citar 'El terror del hampa' (1932) o 'El sueño eterno' (1946), de Howard Hawks las dos, se populariza la clásica imagen del gángster: un empedernido refractario al sistema, generalmente inmigrado (siciliano antes, latinoamericano ahora), que se burla de las libertades democráticas, corrompiendo de paso la moral puritana además de violar sistemáticamente la ley. A esa supuesta lacra social se enfrenta invariablemente un policía abnegado, modelo de virtudes tanto morales como cívicas, quien consigue triunfar al final, por supuesto, sobre su malvado oponente. Ese tipo de cine floreció sobre todo en las fechas inmediatamente posteriores a la gran depresión económica de los años 30, pero no ha dejado en realidad de practicarse, y desde entonces ha habido diferentes renacimientos del género ; actualmente se está viviendo otro de esos *revivals* periódicos, quizá propiciado por la situación de crisis económica por la que está pasando la economía mundial.

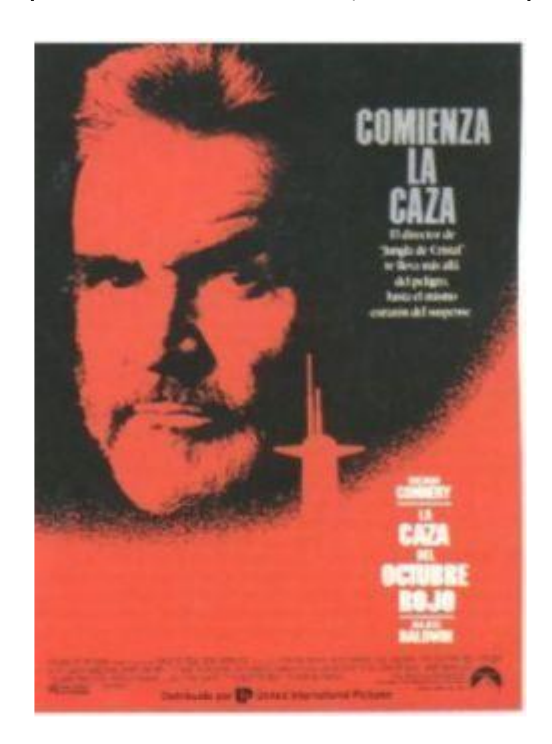
'*La cara sucia de la ley*', de Bill Duke, no tiene, por supuesto, nada que ver con las películas violentas y fascistoides que han invadido las pantallas de todo el planeta en las últimas décadas, protagonizadas por personajes inefables del tipo de Sylvester Stallone o Steven Segal, entre otros ; enlaza más bien con una serie de *thrillers* más pretenciosos desde un punto de vista estético y con clara intención crítica que se han venido realizando en los últimos años, como 'El precio del poder' (1983), de Brian dePalma, 'Sangre y salsa' (1984), de Paul Morrisey, 'Asuntos sucios' (1989), de Mike Figgis o, más recientemente, 'Reservoir Dogs' (1993), de Quentin Tarantino. Todas esas películas conectan más o menos directamente con el cine de gangsters clásico, pero sometiéndolo a una especie de *aggiornamento* para contentar a las audiencias de hoy en día: se introduce el debatido tema de la droga, y la violencia es bastante más explícita que en aquellas añejas producciones. Por lo demás todo queda igual, y las caracterizaciones respectivas del policía y del mafioso de turno siguen siendo igualmente maniqueas y continúan ateniéndose a los cánones de costumbre.

La película de Bill Duke –que, por cierto, llega hasta nosotros con dos años de retraso- puede encuadrarse perfectamente dentro del llamado 'cine negro', pues, igual que en aquel género fílmico, la trama juega con una cierta ambigüedad moral de los protagonistas principales, buscando que el espectador se identifique con ambos: criminal y policía. Argumentalmente hablando, al tratarse de la historia de un agente de la ley infiltrado

en una banda de malhechores, podría trazarse un cierto paralelismo entre esa cinta y 'Al rojo vivo' (1948), de Raoul Walsh. Por otro lado, Duke intenta tímidamente darle a la narración un cariz político al referirse el argumento veladamente al caso de Noriega y a la presunta vinculación de algunos políticos latinoamericanos con el tráfico de drogas ; ese extremo, sin embargo, está muy poco desarrollado a nivel de guión y queda bastante confuso, al igual que tampoco queda demasiado clara la alusión a los intentos de manipulación de las investigaciones policiales por parte de las altas jerarquías políticas yanquis. El estilo narrativo de Bill Duke es, si no brillante, al menos sí el adecuado para la historia que propone, a la que confiere un ritmo casi perfecto. Destaca sobre todo la dirección de actores y el excelente *casting* ; se puede decir que todos los que participan en *La cara sucia de la ley* están perfectos en sus respectivos papeles, tanto principales como secundarios. Merece, no obstante, una mención especial el trabajo de ambos protagonistas, Larry Fishburne y Jeff Goldblum, sobre todo del segundo de ellos, quien tras su orígenes teatrales ha ido consolidando cada vez más su indiscutible estrellato tras su primer éxito de público con su magistral interpretación del complejo personaje principal de 'La mosca' (1986), de David Cronenberg. La actuación de Goldblum en el film que aquí se comenta raya también a gran altura, desempeñando a la perfección un papel difícil y lleno de matices.

LA CAZA DEL OCTUBRE ROJO (John McTiernan)

¡QUE VIENEN LOS RUSOS!
(‘La Gaceta de Canarias’, 10-IX-1990)



LA CAZA DEL OCTUBRE ROJO

TITULO ORIGINAL: The Hunt for the Red October
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 132 min., color
DIRECTOR: **John McTiernan**
INTERPRETES: Sean Connery, Alec Baldwin, Scott Glenn, Sam Neill

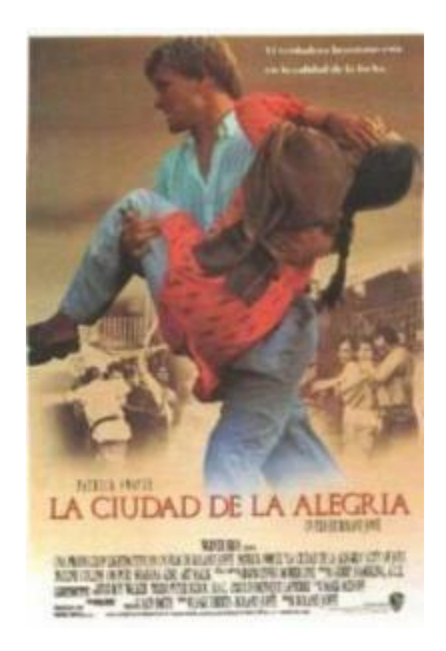
Parece mentira que en 1990, cuando por doquier no se habla de otra cosa que de distensión entre los bloques, *perestroika*, desarme, etc., a alguien se la haya ocurrido rodar una película -¡y de gran presupuesto!- con un argumento típico de los tiempos de la guerra fría: ‘*La caza del Octubre Rojo*’, de John McTiernan. Pero así ha sido ; quizá, después de todo, las cosas no sean tal como las pintan, y el mundo no haya cambiado tanto como no paran de decir. El caso es que el filme de McTiernan muestra una ideología totalmente antisoviética, más propia de décadas anteriores: los rusos son, evidentemente, los 'malos’, y como corresponde a tal cliché, unos subnormales de cuidado todos ellos, aparte de mostrar el clásico semblante eslavo de pinta siniestra. Los únicos que se salvan de la quema son los soviéticos que desertan a Occidente llevando consigo secretos militares ; éstos son

personajes inteligentes, apuestos y sin tacha que merecen “visitar Montana” (*sic*), siempre que no perezcan en el intento.

Semejante perspectiva argumental hacía sospechar lo peor de *La caza del Octubre Rojo* ; sin embargo, no es éste el caso. McTiernan, quien ya sorprendió gratamente a la crítica con su *opera prima* ‘La jungla de cristal’, donde demostró poseer unas dotes desusadas para el cine de acción, vuelve en esta película a hacer gala de sus indudables dotes narrativas. Hay que reconocer que la cinta, pese a estar rodada casi toda ella en decorados muy estrechos (que figuran el interior de diversos submarinos), en primeros planos y planos medios y con pocos movimientos de cámara, no pierde el ritmo un solo instante, y la trama se sigue con verdadero interés y *suspense*. El director parece, en efecto, haberse empapado de películas anteriores del género y tampoco se olvida de la socorridísima técnica de la ‘salvación en el último momento’, que existe desde que el cine es cine: ya el pionero David W. Griffith hizo uso de ella en sus filmes mudos. *La caza del Octubre Rojo*, por tanto, es una excelente película de evasión (aunque tal vez los guionistas debieron haber echado un ojo al periódico antes de empezar a trabajar). Mantiene en todo momento el interés del espectador gracias a una cuidada planificación y a una eficiente dirección de actores.

LA CIUDAD DE LA ALEGRÍA (Roland Joffé)

(„La Gaceta de Canarias", 29-XI-1992)



LA CIUDAD DE LA ALEGRIA

TITULO ORIGINAL: City of joy
NACIONALIDAD: GB-Francia
FECHA: 1992 DURACION: 130 min., color
DIRECTOR: **Roland Joffé**
INTERPRETES: Patrick Shwayze, Pauline Collins, Om Puri, Shabana Azmi

Roland Joffé se está convirtiendo, desde 'La Misión' (1986), o tal vez desde antes (véase, p.ej., 'Los gritos del silencio', 1984, que pasa por ser su *opera prima*, aunque no lo es ; hay por lo menos una anterior, ambientada en la 2ª Guerra Mundial), en el cineasta de los desamparados y de las causas perdidas: los jesuitas en la época de su expulsión, las víctimas de los campos de exterminio *khmer rojos*, etc., y esta última, sobre el Calcutta actual y todas las Madres Teresas que en el mundo han sido, con su admirable labor en pro de los parias. Estos parecen ser los temas que preocupan a este no muy prolífico realizador inglés.

En '*La ciudad de la alegría*', al igual que en sus dos obras anteriores, se describe una especie de 'choque cultural': un cirujano yanqui, harto de su profesión, se va a la India en busca de la salvación y acaba ejerciendo nuevamente de médico en un ambiente más precario que aquel al que estaba acostumbrado, pero también mucho más humano.

Pero lo que más plantea el film –aparte de la línea argumental, que no está especialmente bien narrada (sólo da fe de la profesionalidad artesanal del director británico), y tampoco parece importar demasiado, es el tema de los distintos puntos de vista que pueden adoptarse frente a un mismo problema, desde contextos educativos diferentes. Evidentemente, lo que de primera entrada pueda haber de común entre los dos protagonistas, el facultativo ya nombrado y un 'paria' hindú, son bastante escasos ; y sin embargo, sus posiciones frente a la injusticia y la explotación maffiosa acaban coincidiendo a la larga.

La acción discurre para ambos personajes de idéntica manera, salvando las distancias socioeconómicas: ambos abandonan su hábitat tradicional para integrarse en un nuevo medio, que al principio les resulta hostil a los dos ; los rechaza. Y es en ese nuevo ambiente donde se desarrollarán los respectivos caminos de iniciación, sus *subidas al Monte Carmelo* particulares, que acabarán coincidiendo a la larga, pues, como dice el refrán, "todos los caminos llevan a Roma", con lo que no nos referimos al Vaticano precisamente, sino al „nirvana‟, a la mítica Ciudad de Dios de San Agustín. Las dos historias que se nos brindan, en efecto, son iniciáticas, como puede comprobarse observando sus características: ambas se basan en la mística del número 3, el más mágico de todos los números. Es por eso que el doctor titubea tres veces antes de decidir su destino, y el paria sólo consigue vencer al mafioso en su tercer encuentro.

Las diferencias entre la India (un país del Tercer Mundo) y Norteamérica son bastante mayores que lo que se refiere al status económico ; son dos sociedades en estadios distintos de desarrollo: sociedad conservadora (de castas) en la India y sociedad de consumo neocapitalista en EE.UU. Incluso el 'padrino' mafioso de Calcutta justifica sus desmanes (poco escrupulosos para con las tradiciones de su país, por otro lado) con un razonamiento parecido. Tal vez lo que ocurre en la India y en el resto del Tercer Mundo (eso es también lo que parece que intenta hacerse captar al espectador a este respecto) sea que han digerido mal la mezcla explosiva de costumbres y ritos ancestrales con el sistema capitalista que, quieras o no, aprendieron de los europeos, sus antiguos dominadores.

Sea como sea, en el film se nota un evidente respeto, procedente tal vez de la novela original, por el contexto hindú que quiere describir. Nunca hay prepotencia cultural por parte del protagonista norteamericano, quien por una vez (tal vez la realización europea de la cinta se refleje en eso) no pretende 'salvar al mundo' ; compárese, por ejemplo, este

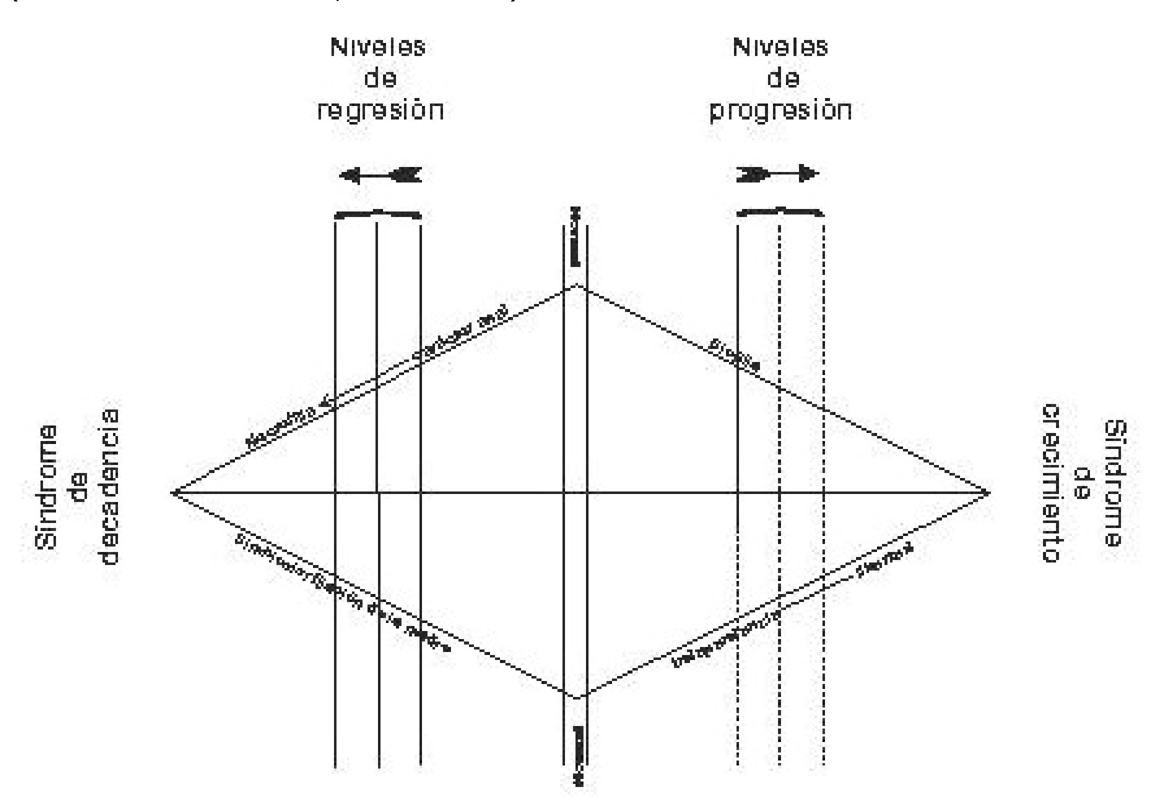
personaje con el misionero interpretado por Humphrey Bogart en 'La mano izquierda de Dios' (1955), de Edward Dmytryk, con su inevitable carga de racismo (los únicos chinos que había en aquella misión en el interior de China eran los habitantes del pueblo, que sólo parecían estar allí para servir y adorar a los curas). Además, han encontrado en Patrick Shwayze al actor ideal para este papel ; tiene una especial habilidad –no sólo en esta película- para fundirse con el entorno y lograr un todo homogéneo, sin que deje de notarse su exuberante presencia.

Joffé ha sabido retratar muy bien el ambiente caótico, pero sugerente, de la ciudad de Calcutta, a medio camino entre las tradiciones antiguas y una modernidad no muy bien digerida, con la ayuda, eso sí, de innumerables extras y actores secundarios y de un equipo técnico formado en su mayoría por naturales de la India. Ese país tiene (por si alguien no lo sabe) una gran cinematografía, que arranca desde la época del cine mudo y que ha conseguido bastante premios internacionales. Ahí está, por si alguien lo dudase y por citar sólo dos ejemplos, la obra de realizadores de la talla de Mrnal Sen o Styajit Ray, que se cuentan entre los más interesantes no sólo del cine asiático, sino del cine actual en todo el mundo. No falta, pues, la infraestructura para empresas cinematográficas como *La ciudad de la alegría*.

De hecho, no es ésta precisamente la primera película occidental interesante que se rueda en la India. Por ejemplo, tenemos la a todas luces infravalorada 'Cruce de caminos' (1946), de George Cukor, o la clásica „El río" (1950), de Jean Renoir, y la más reciente 'Un pasaje a la India' (1984), de David Lean. Estas, sin embargo, no eran películas sobre la India, sino que trataban de las aventuras y desventuras de los colonialistas europeos en el subcontinente. En la última citada, por ejemplo, el papel del *swami* (sabio hindú) era interpretado nada más y nada menos que por Alec Guinnes, y eso resultaba ridículo, por muy bien que aquél interpretara su personaje. Tal vez las primeras películas europeas que tratan de reflejar la situación en ese país de una forma realista previamente a *La ciudad de la alegría* sean los controvertidos documentales de Louis Malle 'L'Inde fantôme' (1968) y 'Calcutta' (1969), mientras que la argumental de Marguerite Duras 'Indian Song' (1975) no es más que una elucubración literaria (muy bella, eso sí) donde la referencia geográfica sólo se utiliza de forma circunstancial.

LA CIUDAD INTERIOR (Josep Vilageliu)

EL LABERINTO DEL INCONSCIENTE
(‘La Gaceta de Canarias’, 19-VI-1994)



LA CIUDAD INTERIOR

Josep Vilageliu

Los fenómenos inconscientes, según Sigmund Freud, creador del psicoanálisis, tienen una importancia fundamental y no se limitan a actuar durante el sueño, sino que dominan toda la vida psíquica. Lo que solemos denominar „consciencia‟ consiste precisamente en controlar los procesos inconscientes, que con frecuencia se manifiestan simultáneamente con los conscientes. Por eso es por lo que muchas veces cometemos actos fallidos sin saber realmente por qué lo hacemos, y en algunos casos se puede perder totalmente el control de la realidad ; se dice entonces que el sujeto ‘ha perdido la razón’. La locura, al fin y al cabo, “*es la llave de la razón*”, como decía Nietzsche. Todos los procesos psíquicos, según esta teoría, se reducen, en definitiva, a un estira y encoge entre los tres niveles del inconsciente: ‘*ello*’ (los instintos primarios), ‘*yo*’ (la voluntad consciente del individuo) y ‘*super-yo*’ (las normas sociales). El yo intenta actuar sobre el ello y modificarlo. En otros términos, el ‘principio de realidad’ intenta apaciguar y canalízar el ‘prin-

cipio del placer', que busca una satisfacción inmediata sin tener en cuenta las condiciones de posibilidad de descargar las tensiones. Freud intenta aclara esto diciendo que el yo es como un jinete encargado de dominar la fuerza superior del caballo (ello). Pero hay una diferencia: el jinete domina al caballo con sus propias fuerzas, mientras que el 'yo' lo hace con fuerzas prestadas: la sociedad, la cultura y la educación.

Aquí interviene la teoría freudiana de los sueños, que puede constituir la clave para interpretar la película que aquí se comenta. Según Freud, efectivamente, durante el sueño hay una debilidad relativa del 'yo' que permite un esfuerzo relativo de las motivaciones procedentes del „ello" y del 'super-yo'. El sueño sería, entonces, como un escaparse de la dura realidad, algo así como un descanso, y en efecto, el insomnio surge precisamente cuando en el individuo emergen tensiones perturbadoras: una espera cargada de emociones, una excitación sexual sin satisfacción, cólera reprimida, etc. Soñar equivaldría entonces a la realización de algún deseo. Esto se ve claramente sobre todo en los sueños de los niños, donde se cumplen sin ambages los deseos insatisfechos que éstos han experimentado durante el día. En el caso de las personas mayores el asunto se complica: sus deseos son más difíciles de cumplir, y en ocasiones pueden chocar con la moral establecida, produciéndose en consecuencia obstáculos que dificultan la interpretación de los mismos. El 'yo', incluso durante el sueño, procura controlar los impulsos del 'ello', combinándolos con los del 'super-yo'.

La estructura de 'La ciudad interior', según confiesa el propio director del film, es la de un sueño freudiano ; por eso la narración no sigue una trama lineal: no hay historia inteligible, o mejor dicho, la historia que se cuenta en la película no parece lógica. Esa manera de hacer cine, por otra parte, no es nueva ; cualquier film de Federico Fellini, por ejemplo, presenta las fantasías del cineasta de forma onírica, y recientemente el director británico Peter Greenaway adopta una técnica narrativa parecida, y se podrían citar muchos ejemplos más, como es 'Bajo la luna negra' (1975), del destacado realizador francés Louis Malle, o 'Elisa, vida mía' (1978), una de las obras más interesantes de Carlos Saura. Con respecto a todas esas producciones el espectador debe tener en cuenta, a la hora de analizar el significado de su argumento, los obstáculos a que se refiere Freud que dificultan la interpretación de los sueños: 'sobredeterminación' (cada elemento manifiesto depende de varias ideas latentes), 'desplazamiento' (la carga afectiva se desliga de su objeto verdadero y se ubica en un objeto accesorio), 'dramatización' (el pensamiento conceptual

se expresa mediante representaciones visuales), 'elaboración secundaria' (orden lógico e interpretación tendenciosos) y 'censura' (actividad defensiva del yo que sirve para que el sujeto olvide aquellas partes de sus sueños especialmente comprometidas desde un punto de vista moral). Y *La ciudad interior*, última película del realizador catalán-canario Josep Vilageliu, de reciente estreno, no constituye una excepción.

En *La ciudad interior* la simbolización freudiana ha sido abordada a nivel de guión mediante la cita de referentes literarios y mitológicos que apelan a su desvelamiento por parte del público supuestamente culto a quien está dirigida la película. Ya el propio titulo es una cita de Platón (aunque el filósofo griego no se refería al escribirla a La Laguna, sino más bien a su Atenas natal), y se nombra repetidamente a otros autores, como el ya mencionado Nietzsche o Calderón de la Barca, todo ello inserto en un caldo mitológico homérico que pretende dar coherencia al conjunto. El planteamiento argumental en sí constituye una clara muestra de desplazamiento también freudiano: el protagonista cree estar buscando a su hermano cuando en realidad **es a sí mismo a quien busca** ; esa investigación dentro del laberinto de su propio inconsciente le lleva, por otro lado, a contraponer sus convicciones y deseos particulares (el 'ello') con las de su ambiente social, tanto en el presente como en tiempos pasados (el 'super-yo'), intentando poner un poco de lógica en algo en principio disparatado como es el mundo de los sueños.

La complicación argumental de películas como ésta, unida al difícil simbolismo de unas imágenes que ciertamente no ayudan a desvelar el secreto que se esconde tras su interminable tropel, espanta, por supuesto, al espectador medio. Por ello nunca tendrán éxito en las salas comerciales, donde se estila otro tipo de cine, que no es ni mejor ni peor en principio, sino que responde a una mentalidad distinta. El autor de *La ciudad interior* aseguró en el transcurso del coloquio que se celebró tras la proyección que su intención no consiste esencialmente en conectar con todo tipo de públicos, sino en *expresar mediante sus películas sus propias inquietudes intelectuales*, que no tienen por qué interesar a todo el mundo. Esa postura es en principio correcta, y cada cual es libre de hacer lo que quiera con su cámara de cine o de vídeo ; sólo resta, por tanto, la calidad o no del producto, cosa, desde luego, difícil de dilucidar en casos como éste.

LA FURIA DEL VIENTO (Steven Lisberger)

(„La Gaceta de Canarias“, 15-XI-1989)



LA FURIA DEL VIENTO

TITULO ORIGINAL: Slipstream
NACIONALIDAD: USA-GB,
FECHA: 1988 DURACION: 97 min., color
DIRECTOR: **Steven Lisberger**
INTERPRETES: Mark Hamill, Bob Peck, Bill Paxton, Kitty Aldridge

Se esperaba con cierta impaciencia y con una cierta desconfianza este segundo largometraje del realizador de ‘Tron’. ‘*Slipstream*’ pretende presentarnos, mediante una historia de ciencia ficción, un futuro poco halagüeño. El argumento se sitúa en un momento preciso del futuro: aquel en que tras una guerra nuclear devastadora, la naturaleza decide tomar la revancha sobre los humanos que tan mal la han tratado. Tras diversas catástrofes naturales sólo queda el ‘slipstream’, un río de viento a lo largo de cuyo cauce se agolpa toda la vida que aún queda sobre la tierra ; aunque el film, situado en época posterior, se centra en la figura de un hombre que avanza por aquellos páramos y necesita de un amigo.

Si se encasillara en algún género cinematográfico (aparte del de ciencia ficción, por supuesto), diríamos que *Slipstream* es, ni más ni menos, un **western**: el río de viento al que se aferra la civilización podría considerarse como un paralelo del famoso río Pecos, al otro lado del cual reina el desierto de Arizona. La dirección artística de este film nos proporciona una ambientación muy cuidada, destinada a situarnos dentro de este ‘western’ futurista de una forma directa, con pocos, pero suficientes trazos: los caballos son,

en este caso, aviones planeadores, continúa habiendo *sherifs*, presuntos criminales y cazadores de recompensas. Se advierte la influencia de la estética de otras películas, desde 'Blade Runner' hasta 'Las mil y una noches', pasando por 'Mad Max'. Asimismo, la influencia de Pasolini es manifiesta: las cuevas donde habitan los supervivientes del holocausto parecen estar sacadas del film citado, o acaso del 'Evangelio según Mateo' ; también es pasoliniano el modo de presentar la trama, muy distanciado, sin identificación con ninguno de los personajes y utilizando profusamente la elipsis como recurso expresivo.

El personaje mesiánico del film se nos muestra de una manera muy curiosa y original. De hecho, aunque todo el tiempo se nos dan indicios de que se trata de alguien sobrehumano (es manifiestamente amoral, y hace milagros que todo el mundo acepta como sin darle mucha importancia ; el más curioso de estos milagros es sin duda una transposición futurista de la historia evangélica: en vez de multiplicar los panes y los peces o convertir el agua en vino, lo que hace es ni más ni menos que ¡arreglar el aire acondicionado!), este personaje se mantiene siempre en segundo término. Se nos dice que él mismo no sabe quién es ni de dónde viene (la eterna pregunta de la humanidad: *"¿qué somos, de dónde venimos, adónde vamos?*"), y se está buscando a sí mismo (como Heráclito, Sócrates y el Jesús de 'La última tentación de Cristo', pero sin tanta aparatosidad). Y lo mismo que viene, se marcha al final de la película, y aquí no ha pasado nada (¿será tal vez que el director del film supone que este mundo no hay quien lo arregle?).

Nos encontramos, por tanto, ante una película importante que no sabemos si será correctamente interpretada por parte del público. El film nos remite, de forma magistral, en nuestra opinión, a muchos problemas cruciales de nuestro mundo, aunque proyectados a un hipotético mundo futuro. Es una de las películas más propiamente ecologistas que hemos visto (y tal vez por eso no ha sido proyectada en nuestro Festival de Cine Ecológico), e incluso creemos que constituye una seria advertencia a los actuales movimientos ecologistas. Tal vez acaben convertidos, si siguen como van, en simples adoradores del viento, como los que nos presenta la cinta.

LA GRIETA (Juan Piquer Simón)

QUERER Y NO PODER („La Gaceta de Canarias", 12-VI-1990)



LA GRIETA

TITULO ORIGINAL: La grieta
NACIONALIDAD: España
FECHA: 1989 DURACION: 86 min., color
DIRECTOR: **Juan Piquer Simón**
INTERPRETES: Jack Scalia, Lee Ronald Ermey, Ray Wise, Deborah Adair

En el cine español (y probablemente en el resto de las filmografías nacionales) se encuentra algún que otro realizador con más pretensiones que cualidades artísticas, que pese a todo y caiga quien caiga pretenden redescubrir el 7º Arte, con todas las consecuencias que dicha pretensión pueda traer consigo. Recuérdese, por ejemplo, el caso sintomático de Carlos Serrano de Osma, un crítico cinematográfico de cierto prestigio, quien en los años 40-50 pretendió llevar a cabo lo que él llamaba "*un cine distinto y culto*". Hace algún tiempo se tuvo por estos lares (gracias a los auspicios de la Filmoteca Canaria) la ocasión de visionar su 'Parsifal' (1951), una dramatización del drama wagneriano con música del célebre compositor alemán. En aquella película salían a la luz todos sus defectos: una nula y hasta contraproducente dirección de actores servía de marco a una planificación carente de estilo ; el resultado era un bodrio bastante insufrible. Sólo se salvaban en alguna medida los decorados y los efectos especiales, en los cuales parecía que el director había concentrado todo su interés. Parecidas características reúne, según

referencias, ‘Tirma’ (1954), cinta rodada en parte por él en Gran Canaria y terminada por el italiano Paolo Moffa.

‘*La grieta*’, de Juan Piquer Simón, repite la misma cantinela un par de décadas más tarde. Es una secuela de ‘Abyss’ (1989), de James Cameron, donde se cae en los defectos más evidentes de aquella cinta (el adornar una historia más bien convenciónal con una profusión apabullante de efectos especiales), pero sin incluir sus aciertos. En esta cinta española falla sobre todo lo principal en cualquier película: la historia que se cuenta y cómo se cuenta. Así, a una situación de por sí bastante increíble –cosa normal, por otra parte, en ciencia-ficción- se añaden unos personajes de cartón piedra, más falsos incluso que los correspondientes monstruos de efectos especiales.

Piquer Simón (que ha ‘americanizado’ su nombre, convirtiéndolo en J.P. Simon) sigue la línea de sus anteriores realizaciones. Pretende imitar –sin éxito- el cine fantástico norteamericano basado en efectos especiales. Su ‘Viaje al centro de la Tierra’ (1977) respondía a los mismos cánones, e igualmente se basaba en una dirección artística sólo parcialmente conseguida ; la falta de presupuesto se hacía notar, y la dirección de actores era infame, lo mismo que ahora en *La grieta*. El cine de Piquer Simón remite, por tanto, más que a los productos americanos que pretende emular, a ciertos engendros italianos (*peplum*, *spaghetti-western*, etc.) de parecida factura y similares características: un cine de consumo de ínfima calidad para audiencias poco exigentes y de interés absolutamente unlo para cualquier aficionado al buen cine.

LA HOGUERA DE LAS VANIDADES (Brian dePalma)



TITULO ORIGINAL: The Bonfire of the Vanities
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 120 min., COLOR
DIRECTOR: **Brian de Palma**
INTERPRETES: Tom Hanks, Melanie Griffith, Bruce Willis, Kim Cattrail

La novela de Tom Wolfe en que se basa esta película tiene indudablemente bastantes características que podían tentar a más de uno a llevar a cabo su adaptación para el cine. De hecho, podría decirse que el libro está estructurado con un lenguaje que roza en ocasiones al 7º Arte, o al menos hace recordarlo: montajes paralelos, fueras de campo (en algunos fragmentos resultan más interesantes las acciones secundarias que la trama principal), descripciones paisajísticas que recuerdan lentas panorámicas, etc. Y, tal como se temía, Hollywood se subió –como casi siempre- al carro del éxito y acometió la transformación del lenguaje escrito en fotogramas. El encargado de la versión cinematográfica de esta novela fue el un tiempo prestigioso director Brian de Palma, que en sus primeras realizaciones hacía presagiar la aparición en el firmamento del espectáculo de un nuevo Hitchcock ; no fue así, sin embargo, pues de Palma se embarcó cada vez más en películas comerciales sin el más mínimo interés artístico, realizadas, eso sí, con un gran virtuosismo

técnico. Su ‘La hoguera de las vanidades’ no se aparta de esta tónica, por otro lado bastante común en Hollywood: aprovecharse de un éxito literario para hacer dinero con la versión fílmica, y donde el interés comercial de la empresa sobresale casi siempre por encima del componente artístico que se supone que toda película lleva consigo.

En este caso, y en vista de que había forzosamente que simplificar el argumento de la novela original para poder meterlo en las 2 horas de rigor, esto se hizo siguiendo un criterio poco ortodoxo. Se cargaron las tintas en la anécdota judicial de Sherman McCoy (añadiéndole con calzador, por supuesto, un ‘happy end’ del cual la novela prescinde intencionadamente) y se intensificó el personaje de Peter Fallow, que en el libro no pasa de ser un personaje secundario sin mucha entidad (un periodista fracasado, alcohólico y manipulado por unos y por otros) hasta convertirlo por arte de birlibirloque en el ‘héroe positivo’ de la cinta. Se hizo, por tanto, una versión descafeinada de la novela, apta para el público que habitualmente llena las salas de cine (una audiencia que no quiere ‘comerse el coco’ con problemas psicosociales). Nos encontramos, en definitiva, ante una malísima versión de la novela de Wolfe (cualquier parecido con el texto de la misma es pura coincidencia). Y, no obstante, no se puede afirmar categóricamente que ‘La hoguera de las vanidades’, de Brian de Palma, sea una mala película. El buen hacer técnico-artesanal de este director nos obsequia con una aceptable comedia con mensaje, bastante superior en cuanto a interés fílmico que mucha de la bazofia que habitualmente nos vemos obligados a tragarnos, ya sea en la pantalla grande o en la ‘caja tonta’. Una comedia al uso, pues, con dos de los actores actualmente más populares: Tom Hanks (como Sherman McCoy) y Bruce Willis (como Peter Fallow) ; ninguno de los dos es el más indicado para el papel que les fue encomendado, pero eso no parece haber preocupado demasiado a los responsables del casting. Melanie Griffith, por su parte, a la cual le encaja mejor su papel (de Maria Ruskin), se limita a cumplir pasablemente ; el guión tampoco le da más ocasión de lucir sus indudables dotes de actriz.

LA ISLA DEL TESORO (Fraser C. Heston)

PIRATAS A SOTAVENTO



LA ISLA DEL TESORO

TITULO ORIGINAL: Treasure Island
NACIONALIDAD: USA-GB
FECHA: 1989 DURACION: 103 min., color
DIRECTOR: **Fraser C. Heston**
INTERPRETES: Charlton Heston, Christian Bale, Oliver Reed, Christopher Lee

‘*La Isla del Tesoro*’, de Fraser C. Heston, constituye la quinta y ultima versión fílmica, por el momento, de una de las mejores novelas de aventuras jamás escritas: el clásico de Robert L. Stevenson (1883). Se trata, de hecho, de un argumento escrito como a propósito para el 7º Arte (aunque su autor, desde luego, no podía saberlo) ; por eso su adaptación cinematográfica ha sido intentada, con desiguales resultados, por directores diversos, tales como Maurice Tourneur (1920), Victor Fleming (1934), Byron Haskin (1950), Andrew White (1972), y últimamente, por fin, Fraser C. Heston.

La presencia de un Heston a la cabeza de una película hacía presagiar lo peor, sobre todo después de haber visionado en su momento ‘Marco Antonio y Cleopatra’ (1971), aquel insufrible destrozo de la homónima obra de Shakespeare perpetrado por Charlton Heston. En este caso se trataba, por suerte, de una falsa alarma: *La Isla del Tesoro*, pese a tratarse de una producción televisiva, es, cuando menos, una película dig-

na, aunque se nota demasiado la falta de medios en su realización. Sin embargo, este extremo se ha soslayado con cierta inteligencia ; así, la secuencia de la llegada al puerto de Bristol, por ejemplo, se ha resuelto a base de planos cortos, para evitar así la construcción de grandes decorados. El único plano general, el de la 'Hispaniola', estä realizado mediante *cachés*.

Otro acierto de este filme es el *casting* ; los actores se han elegido a conciencia y Heston los ha dirigido magníficamente: Oliver Reed, Christopher Lee, amen de varios conocidos secundarios del cine británico, destacan en sus respectivos papeles, y Charlton Heston se podría decir que borda a Long John Silver, uno de los pocos personajes de la literatura clásica que le quedaban por interpretar. Las secuencias en exteriores, rodadas en Jamaica, han sido llevadas a cabo con la maestría y el ritmo que requiere una cinta de estas características.

Una recomendable película de *serie B*, por lo tanto, realizada con honestidad y buen hacer profesional. Una loable aportación al cine 'de piratas', género que no había sido abordado con dignidad desde 'Los piratas de las islas salvajes' (1983), de Ferdinand Fairfax, cosa que es de agradecer por parte del sufrido espectador.

LA JUNGLA 2: ALERTA ROJA (Renny Harlin)

VIOLENCIA Y MAS VIOLENCIA ('La Gaceta de Canarias', 18-IX-1990)



LA JUNGLA DOS. ALERTA ROJA

TITULO ORIGINAL: Die Hard 2
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 120 min., color
DIRECTOR: **Renny Harlin**
INTERPRETES: Bruce Willis, Bonnie Bedelia, William Atherton, Franco Nero

Como es bien sabido, hoy en día la violencia está a la orden del día en las pantallas cinematográficas de todo el mundo. Parece ser que eso es lo que el público actual demanda, y el cine, al fin y a la postre, es ante todo un negocio, y como tal sigue inexorablemente la 'ley de la oferta y la demanda'. Lo que ocurre es que, teniendo en cuenta este dato, los diferentes directores realizan sus productos de una forma u otra según las dotes artísticas y creadoras de cada cual. Dentro de esta vorágine de sangre y muerte fílmica hay, en efecto, cintas bastante aceptables desde un punto de vista crítico, y otras que no lo son tanto. '*La jungla 2: Alerta roja*' sería más bien un ejemplo del segundo grupo.

Se trata, evidentemente de una secuela de 'La jungla de cristal', de John McTiernan. Esta película, dentro de sus limitaciones (al ser un filme comercial), sorprendió gratamente: constituía un interesante ejemplo de cine de acción bien realizado, con un guión excelente que conjugaba el *suspense* con el análisis sociológico ; describía con singular

acierto la indefensión de los ciudadanos frente a la inoperancia de unas instituciones excesivamente burocratizadas. El personaje encarnado por Bruce Willis se revelaba como una especie de superhombre que se veía obligado a enfrentarse sólo a los delincuentes.

La jungla 2, en cambio, es algo completamente distinto. Aunque en principio parte de una situación similar a su predecesora, todo queda en un despliegue de actos violentos y explosiones en las que se pierde irremisiblemente una trama mal construida. Renny Harlin, el director, es nuevo en estas lides ; sólo tenía en su haber un largometraje: la insufrible 'Pesadilla en Elm Street 4'. En *La jungla 2* ha contado, evidentemente, con más medios, pero no ha sabido utilizarlos ; la película, aunque correctamente narrada, rezuma por todo su metraje ese nefasto e impersonal estilo de los Estrenos TV, y de poco le sirve la excelente actuación de todo el elenco, encabezado por Bruce Willis. La historia, que era lo principal en 'La jungla de cristal', resulta muy poco verosímil, y el intento de crítica a las instituciones se queda en unas pocas anécdotas ridículas, casi metidas con calzador. Una película, por tanto, totalmente prescindible que nada aporta al moderno cine de acción.

LA MALDICIÓN DE LAS BRUJAS (Nicholas Roeg)

DE AQUELARRES Y OTRAS BRUJERIAS
('La Gaceta de Canarias', 19-VIII-1990)



LA MALDICION DE LAS BRUJAS

TITULO ORIGINAL: The Witches
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 90 min., color
DIRECTOR: **Nicholas Roeg**
INTERPRETES: Anjelica Huston, Mai Zetterling, Jasen Fisher, Rowan Atkinson

El británico Nicolas Roeg, pese a su evidente pretenciosidad estilística, nunca ha sido –y presumiblemente nunca será- un buen director de cine, pese a que algunos críticos lo han conceptualizado como "*uno de los más dotados, imaginativos y originales estilistas del cine actual*". Su película más conseguida fue 'Performance' (1970), su *opera prima*, un auténtico bodrio donde la artificiosidad y el retorcimiento de la planificación escondían una falta de ideas verdaderamente notoria. Luego siguió 'Walkabout' (1971), una insufrible pesadez pseudo-ecológica rodada en tierras de Australia. Su, por ahora, última realización, '*La maldición de las brujas*', esta vez en colaboración con Jim Henson, confirma lo dicho acerca de este cineasta. Parece mentira que Jim Henson, el artífice de los 'Teleñecos', uno de los pocos espacios infantiles de TV hechos con inteligencia y buen gusto, amén de una pericia técnica envidiable, haya podido caer tan bajo. De hecho, Henson ha realizado con anterioridad trabajos para la pantalla grande de indudable valor ; ahí está,

sin más, la excelente ’Cristal oscuro’ (1982), y la menos conseguida, pero también notable, ‘Dentro del laberinto’ (1988). *La maldición de las brujas*, sin embargo, constituye un sonoro fracaso, tal vez por culpa de la ineptitud de su director.

Lo que podía haber sido un agradable cuento infantil se ha convertido, por obra y gracia de Nicolas Roeg, en una película pretenciosa y mal narrada. Roeg, por lo visto, no puede prescindir de su manera retorcida de planificar: contrapicados exagerados, abuso del *zoom* y planos-secuencia que no vienen a cuento la mayoría de las veces. La larguísima secuencia del congreso de brujas, planteada como un *tour de force*, resulta verdaderamente de pena, y así el resto de la cinta. Lo único que se salva son las secuencias de animación, dirigidas probablemente por Jim Henson en persona. Una película, en definitiva, de la que se puede prescindir y que no constará en los anales de la cinematografía. Tan sólo están a la altura los efectos especiales y el trabajo de actores y actrices, especialmente el de Angelica Huston como ‘reina de las brujas’.

LA MITAD OSCURA (George A. Romero)

GORRIONES PSICOPOMPOS
(‘La Gaceta de Canarias’, 5-XII-1993)



LA MITAD OSCURA

TITULO ORIGINAL: The Dark Half
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 119 min., color
DIRECTOR: **George A. Romero**
INTERPRETES: Timothy Hutton, Amy Madigan, Michael Rooker, Julie Harris

Desde la Antigüedad subsiste la creencia de que algunos animales poseen facultades psíquicas extrasensoriales y que en ciertos ámbitos incluso exceden a los humanos en ellas. Homero, por ejemplo, hablaba de perros con capacidad de ver espíritus, y modernamente se habla de casos de *psi-trailing* (telepatía o clarividencia) entre los animales y el hombre. De entre todo el reino animal son objeto de especial interés en este sentido los pájaros: todo ser alado ha sido desde siempre considerado como un símbolo de espiritualización, algo así como un intermediario entre los poderes superiores y el hombre. Esta simbología no tiene por qué ser necesariamente positiva ; los pájaros, sobre todo cuando van en bandada, pueden revestir significados malignos: fuerzas en disolución, pululantes, inquietas, indeterminadas, rotas. Así, los siniestros pájaros que se elevan del lago Estinfalo en el mito de Hércules figuran los deseos perversos y múltiples que surgen en un alma estancada.

La película de George A. Romero '*La mitad oscura*' (1992) llega a nuestra pantallas con un año de retraso. Es una adaptación de un relato de Stephen King, un autor profusamente trasladado a la pantalla, y juega con la idea arriba expuesta: la de que ciertas aves –los gorriones, concretamente- actúan como intermediarios de las fuerzas del mal, transportando en el momento adecuado las almas de los condenados hacia su irrevocable destino. Por otro lado, el film nos presenta esta eterna lucha entre el bien y el mal en la figura de las dos personalidades antagónicas de un escritor, una real y otra imaginaria, que pugnan por sobrevivir. Al revés que en Pirandello, aquí no se trata de personajes en busca de autor, sino más bien de un autor ficticio (un simple seudónimo) cuya precaria existencia se sostiene únicamente en virtud de los avatares que acontezcan a sus personajes. El argumento desarrolla, en definitiva, un caso extralimitado de esquizofrenia, una nueva revisitación del mito stevensoniano del Dr. Heckyll y Mr. Hyde, algo parecido a 'En nombre de Caín', la última realización de Brian dePalma, ya comentada en esta página, o también, aunque en otro registro, 'Ghost' (1990), de Jerry Zucker.

El caso del realizador George A. Romero constituye un ejemplo típico de la paulatina degradación estética y de la concomitante falta de inspiración por las que está pasando actualmente el cine fantástico. Aclamado universalmente por su primera película, 'La noche de los muertos vivientes' (1968), un film experimental de 'serie B' que resultó ser uno de los títulos más importantes del cine de terror de todos los tiempos, su producción posterior no respondió en absoluto a las expectativas depositadas en él por la crítica y público. Ya en aquel film, uno de los predecesores del después ubicuo género *gore* y que fue –cómo no- objeto de innumerables secuelas, a cuál más execrable, se empezaba a notar la tendencia de su director hacia la truculencia, que luego desarrollaría en posteriores realizaciones, cada vez con menor interés cinematográfico. El declive ha culminado con la película que aquí se comenta, donde cualquier recuerdo de la pasada gloria de Romero ha quedado definitivamente borrado.

La segunda película de Romero proyectada en este país fue 'Martin' (1977), emitida recientemente por televisión, un film casi maldito que incide en la temática del vampirismo, ambientado en tiempos actuales, con buenos efectos especiales de Tom Savini, quien más tarde, en 1990, dirigiría el *remake* de 'La noche de los muertos vivientes', actuando el director del original como guionista. Le sigue 'Zombi' (1978), una vuelta, algo más truculenta, al asunto tratado en su primera película, esta vez en colaboración con Da-

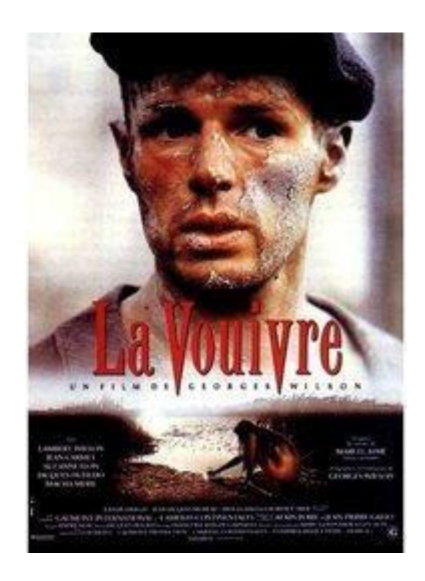
rio Argento, uno de los principales representantes del *ghiallo* italiano. Tras 'Los caballeros de la moto' (1981), un intento de actualización del mito de la Mesa Redonda, Romero llevó a cabo su primera colaboración con el escritor Stephen King: 'Creepshow' (1982), una interesante película de *sketches.* Con 'El día de los muertos' (1985) se inicia el declive de este realizador, que no consigue repetir sus pasados éxitos. Algo parecido ocurre con 'Atracción diabólica' (1988) y 'Los ojos del diablo' (1989), nueva colaboración con Dario Argento, así como *La mitad oscura*, aquí comentada.

La peor característica de *La mitad oscura*, un film radicalmente fallido, reside en la falta de equilibrio entre pretensiones y resultado palpable ; una temática en sí atractiva da lugar, merced a la inoperancia de los guionistas (Stephen King incluido), a un argumento decididamente aburrido. La base de toda la película parece radicar en las escenas violentas, aquellas en que supuestamente actúan las fuerzas del más allá, bastante bien rodadas por Romero (curiosamente sin recurrir en demasía a lo sangriento, como podía esperarse de él, sino únicamente sugiriéndolo), pero mal engarzadas entre sí: la única visión de conjunto está encomendada a unos diálogos absurdos, cargantes y excesivamente explícitos, repletos de referentes televisivos, donde todo lo que ocurre en la trama es explicado repetidamente para que todo el mundo lo entienda y, lo que es más grave aún, el espectador adivina casi siempre con antelación lo que se va a decir. Los efectos especiales, que parecen ser otra de las bazas esgrimidas ante el público, se limitan a algunas secuencias con bandadas de pájaros y a la truculenta gran apoteosis final, inspirada, por supuesto, en escenas similares de 'Los pájaros' (1963), de Alfred Hitchcock, y sin conseguir un resultado mejor que en aquel film, pese a los medios informáticos empleados en su elaboración.

Hay que destacar únicamente la titánica labor desempeñada en esta desdichada película por el protagonista Tim Hutton, el cual hace denodados esfuerzos por hacer creíble su doble personaje (y generalmente lo consigue, pese a los pocos elementos dramáticos con que cuenta el guión. Este excepcional actor está ya metido en el mundo de la farándula desde muy joven ; apareció en un pequeño papel al lado de su padre, Jim Hutton, en 'El bebé de la discordia' (1965), de Bud Yorkin, a la edad de 5 años. Tras varios años actuando en televisión fue contratado por Robert Redford para 'Gente corriente' (1980), film por el que Hutton fue galardonado con el Oscar al Mejor Actor Secundario. Su carácter introvertido, tímido y reflexivo hace que confiera a todas sus interpretaciones, aparte

de una innegable solidez, un aire grave y trascendente, recuérdese a este respecto su magistral versión del aristócrata ruso en 'El año de las lluvias torrenciales' (1989), de Jerzy Skolimowski, entre otras muchas interpretaciones, excelentes todas ellas.

LA MUJER SALVAJE (Georges Wilson)



LA MUJER SALVAJE

TITULO ORIGINAL: La vouivre
NACIONALIDAD: Francia
FECHA: 1988 DURACION: 95 min., color
DIRECTOR: Georges Wilson
INTERPRETES: Lambert Wilson, Suzanne Flonn, Kathye Kriegel, Jean Carmet

Es más que probable que el espectador no avisado se arme un pequeño lío con esta película. Porque, ¿qué pasaría si comprara uno una entrada para ver lo que anuncian como film erótico, y resultase que -una vez dentro- no sólo no lo es, sino que se trata más bien de una especie de drama rural que tampoco es un verdadero drama rural? Eso más o menos es lo que ocurre con '*La mujer salvaje*', de Georges Wilson, y creemos que las distribuidoras deberían poner más cuidado en el tipo de carteles y de publicidad que hacen para sus películas.

La mujer salvaje no es otra cosa que la adaptación cinematográfica de un relato de Marcel Aymé, autor muy utilizado por el cine francés. Como en la mayoría de las obras de este autor, el argumento mezcla de una forma bastante curiosa lo real con lo imaginario, y en este caso utiliza esta técnica para profundizar psicológicamente en una serie de personajes en una época histórica concreta (la Primera Guerra Mundial), en relación con una serie de arquetipos culturales inmersos en el inconsciente colectivo. Y es así como creemos hay que entender la película: como una descripción poética de la condición humana,

dentro de la vorágine de los elementos y en una constante dialéctica de realidad-fantasía, bien-mal, amor-guerra, *eros-thanatos*.

La Vouivre -la real-mítica 'mujer salvaje' del título- viene a ser, en nuestra opinión, algo así como Gea, la diosa primigenia de Hesiodo (y por eso está siempre en el agua, "*origen de todas las cosas*", según Tales de Mileto), pero también podría ser 'el diablo', como dice el cura, uno de los personajes del film. Porque al fin y al cabo, su relación íntima con las serpientes así lo indica, aunque no hay que olvidar que la serpiente también simboliza la Sabidurla. Esto no es contradictorio: Lucifer-Venus no deja de ser la estrella más brillante del firmamento, y siempre ha tentado a los hombres para que anhelen parecerse a Dios, como podemos comprobar en todas las mitologías que en el mundo han sido. Eso también se puntualiza en la película: "*los hombres siempre están buscando su propia imagen*" (curioso análisis de corte feuerbachiano).

Desde este punto de vista, poco importa en realidad que lo que el protagonista experimenta a lo largo de la película ocurra de verdad o, por el contrario, sea una simple ficción de su cerebro herido de metralla. Porque lo único que él hace es materializar las creencias que la humanidad ha mantenido a lo largo de los siglos. Y, como es sabido, la divinidad sólo se manifiesta, por la razón que sea, a personas sencillas ("*bienaventurados los pobres de espíritu ...*") ; en este caso, el herido de guerra algo desquiciado, la subnormal o el sepulturero borracho. Este último, aparte de estar más en contacto con la muerte, está iluminado por el vino ; al fin y al cabo, la vid fue la única planta que se salvó del diluvio.

En resumen, una interesantísima película de Georges Wilson, realizador francés hasta el momento desconocido por estos pagos. La única referencia que se nos ocurre para establecer comparaciones es 'La balada de Narayama' (1985), de Shoei Imamura, donde se nos narra, desde la óptica oriental, una historia parecida sobre las relaciones del ser humano con las fuerzas ctónicas y se llega a una conclusión parecida: *lo único que nos queda, es morir con dignidad*.

LA NOCHE DE HALLOWEEN (1978)

John Carpenter



Guión: Carpenter y Debra Hill ; Fotografía: Dean Cundey ; Música: Carpenter

La Noche de Animas (vispera de Todos los Santos) constituye en los USA una fiesta tradicional durante la cual los jóvenes se disfrazan de esqueletos y abundan las bromas macabras. La muerte (aunque sólo sea de cachondeo) ronda en el ambiente. Esta película versa, como indica su titulo, sobre una de esas noches, sólo que la muerte, por esta vez, es real. De hecho, casi todo el film transcurre de día, como premonición de esa horrible noche que se prepara. Es increíble la habilidad de Carpenter para demostrarnos lo terrorífica que puede ser una calle con gente en pleno día ; esos interminables e insistentes travellings en torno a las supuestas victimas. Nada nos sorprende ; el espectador sabe desde un principio lo que va a ocurrir, pero no sabe cuándo, dónde ni cómo. Se despiertan de forma incontrolable nuestros instintos sádicos, en una inconsciente complicidad con el asesino, y el crimen por fin consumado nos libera de una angustia obsesiva que nos atenazaba a lo largo de todo el film. El estilo de Carpenter es el mismo que el que utilizaba Brian de Palma en algunas de sus películas (‘Fascinación’, ‘Carrie’, etc. …), pero aquí la

utilización del travelling, del plano-secuencia, es mucho más fría, más calculadora, sin divergencias de la trama ni pseudo-explicaciones más o menos psicoanalíticas. Lo único que hay es la historia, y eso es sufíciente (¿demasiado, tal vez?).

LA PASIÓN DE CAMILLE CLAUDEL (Bruno Nuytten)

ROMANTICISMO A LA FRANCESA (‘La Gaceta de Canarias’, 20-VI-1990)



LA PASION DE CAMILLE CLAUDEL

TITULO ORIGINAL: Camille Claudel
NACIONALIDAD: Francia
FECHA: 1988 DURACION: 125 min., color
DIRECTOR: **Bruno Nuytten**
INTERPRETES: Isabelle Adjani, Gerard Depardieu, Laurent Grevill, Alain Cuny

‘*La pasión de Camille Claudel*’, de Bruno Nuytten, es una película romántica por antonomasia, y no sólo por la época que describe ni por la historia que narra, sino por el modo de hacer de su director, quien a todas luces se inspira en el más romántico de todos los directores de cine franceses: François Truffaut. Porque, evidentemente, este filme no deja en ningún momento de referirse a su modelo, es decir, ‘Diario íntimo de Adele H’ (1974), del desaparecido cineasta. El principal nexo de unión con aquella cinta ha sido el utilizar como protagonista a la misma actriz: Isabelle Adjani. De hecho, tal vez sea Adjani la única mujer en todo el mundo con la sensibilidad suficiente como para abordar un personaje tan complejo como el de Camille Claudel, la famosa escultora francesa que fue amante del gran Auguste Rodin (insuperable Gérard Depardieu) y cuya obra fue oscurecida por la del insigne maestro, hecho que acabó por sumirla en la locura. En realidad, este personaje romántico por excelencia es bastante similar al de Adele Hugo, que la actriz había interpretado 15 años antes. Ambos papeles son desarrollados con la misma maestría.

Sea por admiración por Truffaut, sea por simple mimetismo, el estilo narrativo adoptado por Nuytten en esta película es muy parecido al de aquél. La única diferencia apreciable es que Nuytten usa más los planos cortos y tiende a fragmentar mucho más el montaje, huyendo de aquellos planos-secuencia que definían el estilo de Truffaut (cuya admiración por el cine de Hitchcock le llevaba a desarrollar un tipo muy peculiar de planificación). Por lo demás, el realizador de *La pasión de Camille Claudel* utiliza la misma técnica de dirección de actores que su modelo y una forma similar de estructurar la historia que narra. El resultado de todo lo dicho es una buena película, pero no una película genial. Para conseguirlo, Nuytten debería haber trabajado el guión con mucho más cuidado, sobre todo tratándose de una trama tan complicada como la de este *biopic*. Así, algunos de los personajes secundarios resultan insuficientemente dibujados, y las tintas parecen estar excesivamente cargadas en la pareja protagonista, Un personaje por demás inquietante como el del hermano de Camille merecería tal vez haber sido tratado con más detenimiento, aunque sólo fuera para subrayar la posible influencia de su neurosis (también estaba desequilibrado, al parecer) en el posterior derrumbe psíquico de su hermana.

Con todo, *La pasión de Camille Claudel* es una película que merece ser visionada. Constituye una soberbia lección de historia del arte, y a través de ella puede el público enterarse de muchos detalles curiosos acerca del modo de trabajar de los escultores a fines del siglo pasado, amén del modo de vida de un cierto sector de aquella sociedad. La cuidadísima ambientación y puesta en escena –normal, por otra parte, en todo el cine francés *de qualité*- contribuye a ello.

LA PATRULLA (1977)

Ted Post

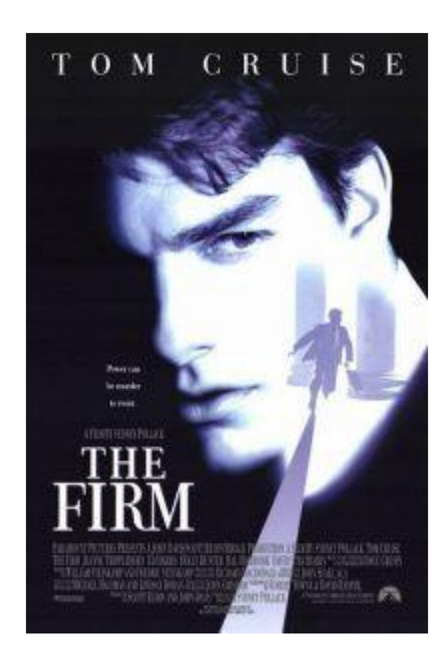


Guión: Wendell Mayes ; Fotografía: Harry Stradling Jr. ; Música: Dick Halligan

Según las últimas películas que llevamos vistas sobre el conflicto vietnamita, lo peor del mismo fue, no que mataran a la gente, sino que también murieran norteamericanos. Por lo visto no está bien eso de defenderse de aquellos que te matan por tu propio bien y en nombre de la libertad (?). Esta cinta que comentamos trata en esa línea de justificar la escalada USA en Vietnam. En efecto, aquellos 'consejeros militares' que ayudaban desinteresadamente a (cito textualmente del diálogo) "*esos chinos salvajes*", lo estaban pasando muy mal y ha había que hacer algo. Para ello se utiliza la técnica normal del film bélico sobre la II Guerra Mundial (aquello sí que era una guerra), a base de héroes positivos americanos y "*chinos*" (sic) crueles, a los que lo mismo les daba estar en un bando que en otro. Burt Lancaster, sublime, como siempre.

LA TAPADERA (Sidney Pollack)

MAFIOSOS Y ABOGADOS (‘La Gaceta de Canarias’, 9-I-1994)



LA TAPADERA

TITULO ORIGINAL: The Firm
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 150 min., color
DIRECTOR: **Sidney Pollack**
INTERPRETES: Tom Cruise, Jeanne Tripplehorn, Gene Hackman, Hal Holbrook

Definitivamente, el cine clásico norteamericano ha pasado a la historia. Hasta hace relativamente pocos años los cinéfilos podían aún regodearse –muy de cuando en cuando- con las obras postreras de los grandes creadores hollywoodienses de antaño que todavía estaban en activo. Sin embargo, el paso inexorable del tiempo ha ido acabando con todos ellos. El último de la lista fue el gran John Huston, quien se despidió de este mundo con una obra maestra: ‘Dublineses’ (1985), y recientemente pasó también a mejor vida el gran director italiano Federico Fellini. Los aficionados, en vista del panorama más bien desolador que ofrecía el cine actual, intentaron recurrir, a falta de mastodontes, a dinosaurios de más baja estofa, a aquellos realizadores de segunda que, bien sea por pertenecer a una generación más joven, bien por gozar de una salud milagrosa, aún continuaban en activo. Pero sucedió que la mayor parte de los cineastas que durante los años 60 hicieron algún producto de interés han acabado vendiéndose al mejor postor. Gente como Frankenheimer, J. Lee Thompson, etc., amén de gran parte de los componentes de aquella promete-

dora ‘generación de la televisión’, se han dejado seducir por el éxito fácil y las nuevas tendencias del cine comercial.

Sidney Pollack, autor de la película que aquí se comenta, es uno de los pocos, junto con Sydney Lumet y algún otro, que se han mantenido fieles a sí mismos en este difícil negocio de la cinematografía. Formado en los ambientes teatrales de Nueva York, empezó su carrera como actor dramático y televisivo. Es precisamente en la televisión donde empezó a iniciarse como realizador de películas, dirigiendo episodios de diversas series (‘Dr. Kildare’, ‘El fugitivo’, ‘Misión imposible’, etc.) de finales de los 50 y principios de los 60. Su primer largometraje para la pantalla grande fue ‘La vida vale más’ (1965), pero la fama a nivel mundial no le llegó hasta ‘Danzad, danzad, malditos’ (1969), una amarga y lúcida reflexión sobre la Gran Crisis del 29. Aunque Pollack no es, desde luego, un director de cine genial (la crítica norteamericana califica a sus películas de ‘rutinarias’), ha mantenido en sus realizaciones un nivel medio digno de consideración. Ha cultivado casi todos los géneros fílmicos con singular fortuna: el western (‘Las aventuras de Jeremiah Johnson’, 1972), el melodrama con trasfondo social (‘Tal como éramos’, 1973), el film de espionaje (‘Los tres días del Cóndor’, 1975), el cine negro (‘Yakuza’, 1975), etc. Sus mayores bazas están constituidas por una eficiente dirección de actores y la coherencia de los guiones que pone en imágenes.

De acuerdo con lo acostumbrado en las películas de Sydney Pollack, ‘*La tapadera*’ se sostiene más que nada por la buena interpretación de todo su elenco artístico, empezando por el protagonista absoluto, Tom Cruise, que vuelve aquí a repetir el mismo papel de abogado primerizo que ya había representado en ‘Algunos hombres buenos’ (1992), de Rob Reiner. Este actor, actualmente en la cima del éxito, se reveló como el componente más joven del *brat pack* surgido de la película ‘Rebeldes’ (1982), de Francis Ford Coppola, aunque ya entonces había intervenido en diversos papeles breves en la pantalla grande, entre ellas en ‘Taps, más allá del honor’ (1981), de Harold Becker. Tras interpretar varios papeles sin trascendencia en películas de adolescentes, a partir de su participación como protagonista en ‘Rainman’ (1988), de Barry Levinson, y, sobre todo, en ‘Nacido el 4 de Julio’ (1989), de Oliver Stone, se ha ido convirtiendo en un actor sólido y ambicioso que cada vez selecciona más sus apariciones.

La realización de Pollack es en esta película tan ajustada como siempre, y como siempre hace gala de una sobriedad expresiva que le impide dotar a la historia que narra de un toque personal. De hecho, la trama de *La tapadera* no da para mucho más ; se trata de un argumento muy utilizado por la cinematografía norteamericana (el abogado honesto que se ve envuelto sin comerlo ni beberlo en un tinglado mafioso), con su dosis de suspense al final, su persecución y la salvación en el último fotograma, que ya se veía venir desde mucho antes. El guión, por otra parte, tampoco está demasiado bien estructurado ; hay demasiadas historias paralelas y contrahistorias, y en ocasiones el espectador puede perderse entre tantos personajes secundarios. Todo esto no impide, sin embargo, que *La tapadera* se sitúe, en virtud de la experta dirección de Pollack, muy por encima del artesanismo televisivo de que hacen gala los filmes que actualmente circulan por las pantallas. Su visión, por tanto, resulta recomendable a todos los efectos.

LA VIDA LÁCTEA (Juan Estelrich Jr.)

DEMENTIA SENILIS (‘La Gaceta de Canarias’, 22-VIII-1993)

LA VIDA LACTEA

TITULO ORIGINAL: La vida láctea
NACIONALIDAD: España-Francia-Alemania
FECHA: 1992 DURACION: 85 min., color
DIRECTOR: **Juan Estelrich Jr.**
INTERPRETES: Mickey Rooney, Marianne Sägebrecht, William Hootkins, Emma Suárez

La civilización actual tiende cada vez más a reducir a los viejos y a separarlos de los niños. Sin embargo, la *vox populi* relaciona a menudo la vejez y la senilidad como un retorno a lo infantil. En realidad, el principal síntoma de la ‘demencia senil’, enfermedad mental propia de las personas de edad avanzada, se suele caracterizar precisamente por el hecho de que el anciano no sólo es incapaz de registrar los sucesos nuevos, sino que poco a poco va borrando progresivamente hacia atrás los recuerdos ya registrados, hasta el período de su infancia. Dicha regresión se manifiesta igualmente, como es sabido, por la reunión obsesiva de objetos disparatados y de poco valor, así como por la pérdida del pudor, por una gula altamente bulímica, etcétera ; una conducta claramente pueril, en suma. O sea, que algo tiene de cierto la creencia popular al respecto.

Según el punto de vista psicoanalítico, la regresión durante la vejez a estados anteriores de la existencia está motivada por la paulatina desaparición de la fase genital. Y, por supuesto, el tipo de retorno y el grado en que se presente dependerá del estado anterior del individuo, de sus relaciones anteriores con los objetos y con el propio yo. Puede afirmarse, en definitiva, que las personas que al verse forzadas a acomodarse por causa de la edad a una situación inferior sean capaces de aceptar dichos cambios físicos y psíquicos llevarán adelante un buen envejecimiento. En otros casos el inevitable proceso tendrá lugar de una manera mucho más dolorosa.

En ‘*La vida láctea*’, de Juan Estelrich hijo, se desarrolla una fábula surrealista que pretende ilustrar el fenómeno arriba aludido. Es la ‘opera prima’ de su director, de cuyo padre, también llamado Juan Estelrich, más conocido por su labor como guionista que como realizador de largometrajes, sólo conocemos una obra: ‘El anacoreta’ (1976) ; allí

se desarrollaba una temática emparentada con la del film que aquí se comenta. En aquella película, un hombre se refugiaba por causa desconocidas en su cuarto de baño y permanecía allí 11 años para seguidamente vivir una surreal historia de amor con una especie de reina de Saba postiza. El personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez en aquella cinta es paralelo al de Mikey Rooney en ésta, y lo mismo ocurre con las protagonistas femeninas, encarnadas por Martine Audran y Marianne Sägebrecht respectivamente.

Esta curiosa película de Esterlich revela evidentes referencias a bastante filmes anteriores, empezando nada menos que por 'Ciudadano Kane' (1940), de Orson Welles, pues el protagonista de *La vida láctea* es, como Kane, un magnate de la industria que había empezado a amasar su fortuna adquiriendo un periódico ruinoso, y el fin de su vida es en cierto sentido similar, hasta 'Such Good Friends' (1980), de Otto Preminger –que también ridiculizaba el *modus vivendi* de la sociedad adinerada-, pasando por 'Ana y los lobos' (1972) y su secuela 'Mamá cumple 100 años' (1979), ambas de Carlos Saura. Es en este último en quien más se inspira el cine de los Esterlich, y especialmente el del padre, quien participó en la elaboración del guión de algunas de las obras de aquél.

La fantasía surrealista de Esterlich hijo no hubiera podido ser llevada a la pantalla sin contar con un actor de la talla de Mickey Rooney, quien lleva sobre sus espaldas casi todo el peso de la cinta, apoyado siempre por el sobrio buen hacer de la alemana Marianne Sägebrecht, la oronda protagonista de aquel curioso 'Sugarbaby' (1974) de Percy Adlon. Rooney, a sus 73 años, sigue siendo el mismo gran profesional que ha sido desde que cumplió 5, y representa su dificilísimo papel en *La vida láctea* con una espontaneidad y una frescura verdaderamente envidiables ; es uno de esos pocos actores que llenan la pantalla con su sola presencia y que justifican la visión de una película. Posiblemente sea el único actor de su generación capaz de llevar a buen término esa labor.

Por otra parte, Esterlich, digno heredero del dominio del encuadre y de la dirección de actores -amén de la capacidad para desarrollar con lógica tramas a primera vista disparatadas sin caer en el ridículo- que su padre demostraba en 'El anacoreta', demuestra en esta película primeriza su indudable categoría como director. La idea originaria de *La vida láctea* no podía ser más desproporcionada: un anciano millonario que decide acabar su vida siendo un niño de pecho feliz (curioso caso de demencia senil) ; este núcleo, apropiadamente desarrollado según una lógica surreal, permite al director del film (también

coguionista del mismo) reflexionar en voz alta sobre la vida y la muerte, sobre el amor y sobre la familia, como ya había hecho en su momento Carlos Saura en ‘El jardín de las delicias’ (1970), otra de las fuentes de inspiración de esta película.

Llevar hasta sus últimas consecuencias este argumento era, decididamente, una labor de titanes, y haberlo conseguido con éxito demuestra de todas todas la valía artística de Esterlich, quien no pierde las riendas ni un solo momento a lo largo del accidentado metraje. Un *casting* extremadamente acertado y un plantel excepcional de actores y actrices, entre los que destaca, aparte de los protagonistas, la joven española Emma Suárez, conducen a buen puerto esta interesantísima coproducción hispano-franco-alemana que, según noticias, va a participar con todos los honores en el próximo Festival de Berlín. Una película, por tanto, totalmente recomendable, que contribuye a animar una programación veraniega muy poco llamativa.

LA VIEJA DAMA INDIGNA (René Allio)

(*Pecera escrita*, 1970)



LA VIEJA DAMA INDIGNA

TITULO ORIGINAL: *La vieille dame indigne*
NACIONALIDAD: Francia
FECHA: 1964 DURACION: 89 min. , B/N
DIRECTOR: **René Allio**
INTERPRETES: Sylvie, Malka Ribowska, Etienne Biery, Victor Lanoux

Dice Eduardo Manet en el programa que se nos entregó en el cine que el mensaje de Bertold Brecht, en uno de cuyos relatos se basa el film, está clarísimo: "*La vida comienza cuando a uno le da la gana*". Y en efecto, esto es lo que a primera vista se desprende del argumento de la película.

Dicho argumento se puede resumir en muy pocas palabras: Una señora anciana, dedicada durante toda su vida al cuidado de su marido y de su hogar, enviuda ; sus hijos deciden pasarle entre todos una módica pensión mensual. Al principio todo marcha perfectamente, pero pronto y ante la sorpresa e indignación de sus hijos, la señora empieza a cambiar de vida.

Los hijos observan las extrañas amistades que hace su madre con desesperación, viendo cómo se dedica a malgastar su pensión en lujos y placeres. La señora, que durante

su larga vida al cuidado de su casa no se había dado cuenta de la existencia del mundo exterior, lo está gozando ahora que está totalmente libre.

Los hijos, viendo cómo su dinero, reunido con enormes trabajos, es dispendiado de mala manera por la anciana señora, deciden hablar con ella para pedirle que actúe más cuerdamente. Sin embargo, el hijo de uno de ellos, que es enviado con este fin, no se atreve a decirle nada, puesto que su abuela es feliz.

La vieja dama indigna muere con una sonrisa en los labios. Sus amigos desaparecen con todo lo que ella les había dejado. La vida vuelve a la normalidad en la familia.

El mensaje de la película es, desde luego, aquel que citamos al principio: La vida comienza cuando a uno le da la gana. Pero, ¿es éste el único mensaje que Brecht quiso dejarnos? En mi opinión, no ; creo que no es tan sencillo.

Hay que tener en cuenta que el dinero que la vieja dama malgasta y la película nos lo demuestra claramente, se lo dan sus hijos, y éstos sufren verdaderas privaciones para procurárselo. Así se explica el que les fastidie que su madre viva tan dispendiosamente, con un tren de vida que ellos, simples obreros, no pueden permitirse el lujo de llevar.

A mi parecer, y esto no será de extrañar en Brecht, la vieja dama indigna simboliza la burguesía, que vive a costa del proletariado, o sea, sus hijos. La buena señora, que había vivido siempre pasando estrecheces, se ve de pronto con la economía resuelta ; es natural que se deje deslumbrar por la sociedad de consumo.

Totalmente alienada, la vieja dama indigna no sólo vive impelida a gastar el capital en cosas inútiles que constantemente se le meten por los ojos, sino que además se deja engañar por los que simulan ser sus amigos y que en realidad sólo quieren aprovecharse de su alienación.

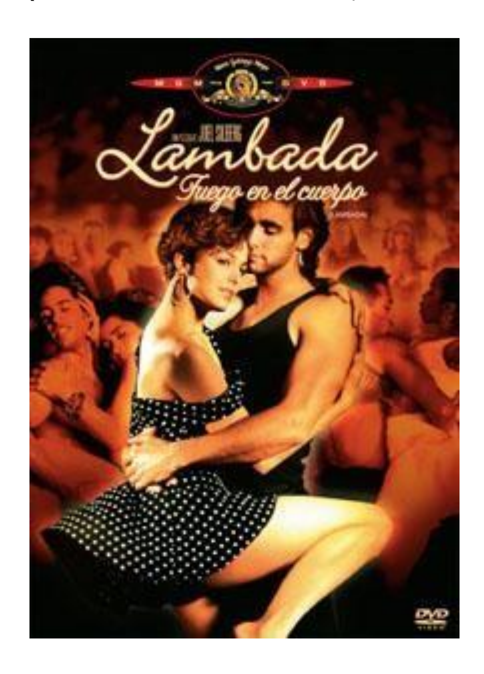
El paralelismo con nuestra vida cotidiana es evidente. La propaganda comercial intenta, y a veces lo logra, convencernos de que se es más feliz mientras más bienes de consumo se posean.

La estructura de esta sociedad capitalista está orientada a que cada individuo intente aprovecharse lo más posible de los demás. Ahora bien ; esto no se puede hacer abiertamente, sino que hay que hacer creer al explotado que en realidad lo que se hace es ayudarlo. para que los obreros se vean obligados a trabajar para los capitalistas hay que hacerles gastar su salario cuanto antes ; no han de tener ocasión de ahorrar. Así se explica que en los barrios de chabolas proliferen las antenas de televisión, por ejemplo.

La vieja dama indigna, por lo que acabamos de decir, hubiera resultado un mal panfleto si no la hubiese realizado un director como René Allio, de quien ya vimos en Barcelona «L'une et l'autre». Allio nos hace vivir la transformación de la vieja señora, la desesperación de sus hijos y todo lo demás. Al salir del cine comprendemos profundamente a la vieja dama y la perdonamos, pues nos damos cuenta de que no es ella la culpable de su indigna conducta, sino el sistema que la ha enajenado.

LAMBADA, FUEGO EN EL CUERPO (Joel Silberg)

PEDAGOGIA CON MUSICA
('La Gaceta de Canarias', 21-IV-1990)



LAMBADA, FUEGO EN EL CUERPO

TITULO ORIGINAL: Lambada
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 95 min., color
DIRECTOR: **Joel Silberg**
INTERPRETES: J. Eddie Peck, Melora Hardin, Shabba-Doo, Basil Hoffman

La Canon Films, aparte de apoyar de cuando en cuando alguna película de interés artístico, lleva desde hace ya varios años una línea de producir filmes de escaso presupuesto y de éxito prácticamente seguro, destinados al gran público y que posiblemente le sirvan para resarcirse de las pérdidas derivadas de las realizaciones más ambiciosas. Ahí está, por ejemplo, toda la serie sobre guerreros *ninja*, y las no menos prolija sucesión de películas musicales. Gran parte de estas últimas son *remakes* de antiguos éxitos de la época dorada del musical (Fred Astaire, Gene Kelly, etc.), cambiando casi exclusivamente el entorno espacial y sonoro y dejando intacto el argumento. En esa misma línea, la cinta '*Lambada, fuego en el cuerpo*', de Joel Silberg, probablemente esté inspirada en alguna oscura película pseudorockera de los años 50-60. La tesis que plantea su argumento así lo hace suponer. De hecho, se podría afirmar que no se trata de una película musical: el ubicuo baile de moda a que hace referencia el título no es el centro de la trama. Tam-

poco es una película erótica, a pesar de las apariencias ; todos esos elementos sirven únicamente como instrumentos para presentarnos una tesis pedagógica: la ‘teoría del capital humano’.

La *teoría del capital humano*, según la cual había que estudiar para promocionarse socialmente, estuvo muy en boga entre los pedagogos (especialmente norteamericanos) en los años 50-60 ; fue rebatida en los 70 por los hechos: las diferencias sociales continúan, sólo que ahora hay más titulados en paro que antes. Plantear ahora, en los años 90, una tesis así resulta, por tanto, sumamente anacrónico. Ahora lo que se lleva es el ‘credencialismo’, según el cual no son las personas las que buscan los empleos importantes, sino al revés. Esa teoría la plantea, por ejemplo, ‘El cielo se equivocó’, de Emile Ardolino, más acertadamente. Por otro lado, y teorías aparte, desde el punto de vista fílmico *Lambada, fuego en el cuerpo*, adolece de los defectos comunes a todos los ‘serie B’ de la Cannon: un argumento cogido con alfileres donde la tesis principal es sólo planteada, pero nunca se resuelve. Por ejemplo: si aquellos jóvenes latinos estudiaban matemáticas por la noche en la discoteca, entre lambada y lambada, ¿cómo solucionaban el problema de las demás asignaturas del Bachillerato? Aparte de esto está el tratamiento más que tópico de los personajes: todos los jóvenes –especialmente las chicas- son subnormales profundos, todos los profesores llevan corbata en clase, etc. En resumen, que cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia.

Sin embargo, y a pesar de que *Lambada, fuego en el cuerpo* no deja de ser una mala película, hay que reconocer que está narrada con cierta garra y que los escasos números de baile que presenta están vistosamente coreografiados. Cumple, por tanto, pasablemente con su cometido de film de entretenimiento barato y, por supuesto, agradará al público poco exigente al que está destinada.

LAS MEJORES INTENCIONES (Bille August)

EROS Y THANATOS
('La Gaceta de Canarias', 13-VI-1993)



LAS MEJORES INTENCIONES

TITULO ORIGINAL: Den goda viljan
NACIONALIDAD: Suecia
FECHA: 1992 DURACION: 175 min., color
DIRECTOR: **Bille August**
INTERPRETES: Samuel Fröler, Pernilla Ostergren August, Max von Sydow, Ghita Norby

El padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, postula que el discurrir cotidiano del individuo se debate entre dos tendencias congénitas: por un lado los impulsos de vida (*eros*), cuya finalidad es establecer unidades cada vez más amplias y persistir, y por otro los impulsos de muerte (*thanatos*), dado que el fin último de todo ser vivo es a la larga el retorno a lo inorgánico, como se sabe. La persona se encuentra, por tanto, según la teoría psicoanalítica, inmersa en una eterna lucha consigo misma y con los demás ; somos contradictorios por naturaleza, y la dialéctica amor-odio, seguridad-inseguridad, fe-desconfianza, etc., el *yin-yang* de los antiguos sabios chinos, nos acompaña por doquier, nos guste o no nos guste. El arte y la literatura, por supuesto, reflejan en gran medida ese conflicto, como es el caso de '*Las mejores intenciones*', la película objeto de este comentario. El guionista de esta película, que no es otro que el gran realizador sueco Ingmar Bergman, intenta reflejar en esta historia las vicisitudes reales ocurridas entre sus propios progenito-

res justo hasta el momento en que él estaba a punto de venir a este mundo ; de hecho, se supone que la protagonista, Anna Akerblom, está embarazada del propio Bergman al finalizar la cinta. Se trata, pues, de un argumento autobiográfico *avant la lettre* ; no es, sin embargo, el primer guión que escribe su autor, puesto que esta actividad fue precisamente la que le permitió en su momento iniciarse en la dirección cinematográfica. Aparte de haber sido el autor de los guiones de sus propias realizaciones, de su pluma proceden igualmente los de varias de las películas suecas más importantes de los años 40 y 50: 'Tortura' (1944) y 'La señorita Julia' (1951), ambas de Alf Sjöberg, por ejemplo.

En el argumento de *Las mejores intenciones* se refleja la principal característica definitoria del cine de Bergman, a saber, una especie de nihilismo cósmico con base religiosa de influencia kierkegaardiana que se preocupa por las cuestiones más fundamentales de la existencia humana: el significado del sufrimiento y del dolor, el hecho inexplicable de la muerte, la naturaleza solitaria del ser, así como la búsqueda del sentido en un mundo aparentemente ilógico y caprichoso. Estos rasgos, por otra parte, han sido los que han caracterizado al mejor cine sueco de todos los tiempos, diferenciándolo del producido en otros países, ya desde sus inicios en la época muda de mano de realizadores como Mauritz Stiller, Victor Sjöström o Gustaf Molander, entre otros. En el caso que aquí se comenta, la referencia más directa sería el último largometraje rodado por el maestro, también de resonancias autobiográficas: 'Fanny y Alexander' (1982). Como ya se dijo al principio, la película de Bille August insiste y profundiza en los acercamientos y rechazos habidos a lo largo de la accidentada relación de pareja entre los protagonistas, una relación que, por obra y gracia de los impulsos freudianos de muerte, estuvo en más de una ocasión a punto de romperse, igual que suele ocurrir con la mayoría de las historias de amor de este mundo. La historia, por tanto, no deja de ser muy interesante, y el tratamiento que el guionista le da parece en primera instancia ser el más adecuado, pues se describe con pelos y señales la difícil unión entre dos seres esencialmente distintos, por su clase social respectiva, por sus convicciones, por su educación, etc.

Bille August, realizador danés, ya llamó la atención de la crítica cinematográfica mundial con su anterior film, 'Pelle el Conquistador' (1987), ganador de la Palma de Oro del Festival de Cannes de aquel año, como también ha ocurrido éste con *Las mejores intenciones*. En aquella película ya se notaban las virtudes y los defectos que caracterizan a su director. Entonces ya quedó de manifiesto la profesionalidad artesana de August, que

radica más que nada en una minuciosa ambientación, de un gusto exquisito, y en una cuidada dirección de los actores. Sin embargo, aunque la cinta logró competir ventajosamente en taquilla con producciones norteamericanas más superficiales y estereotipadas, no consiguió, sin embargo, por la escasa personalidad artística de su director, alcanzar el ritmo narrativo adecuado, convirtiendose al fin en un producto bastante aburrido.

En *Las mejores intenciones* se acentúan sobremanera los defectos de Bille August, el cual no consigue imprimir convicción a la historia que está contando. El cinéfilo no puede evitar imaginarse cómo hubiera resuelto el propio Bergman el problema caso de haberse encargado él personalmente de poner en imágenes su excelente guión. En todo caso, August parece más interesado en la composición minuciosa de los encuadres que en la propia historia que cuenta y en el encadenamiento lógico de las secuencias ; por ello, frente a indudables aciertos en algunas de ellas se encuentran tiempos muertos incomprensibles, y en más de una ocasión las reacciones de los personajes no resultan en absoluto creíbles, al encontrarse éstos colocados como marionetas en un decorado ambiental en el que no logran integrarse. La película, como es sabido, fue rodada simultáneamente como miniserie televisiva (fue producida por varias cadenas europeas, al igual que la anteriormente citada 'Fanny y Alexander') y como largometraje para la pantalla grande, y según declaraciones de su realizador, ambas versiones partieron de guiones diferentes. Sin embargo, el resultado en cine adolece de inexplicables saltos narrativos, aducibles quizás a la supresión de secuencias enteras en el montaje con el fin de atenerse a las tres horas del metraje definitivo ; da la sensación de estar compuesta de distintos trozos que luego no se ha sabido engarzar adecuadamente. Por ejemplo, hay un evidente desajuste entre la historia del desgraciado noviazgo de los protagonistas (la parte más lograda) y los acontecimientos que tienen lugar después de la boda ; se plantean problemáticas muy dispares que no parecen tener mucha conexión unas con otras. Eso provoca a la larga que el espectador acabe perdiendo interés por la anécdota narrada y añore con ansiedad el deseado y dilatado final. Una buena historia, en definitiva, desperdiciada en su mayor parte.

LAS MONTAÑAS DE LA LUNA (Bob Raffelson)

LAS FUENTES DEL NILO
('La Gaceta de Canarias', 13-IX-1990)



LAS MONTAÑAS DE LA LUNA

TITULO ORIGINAL: Mountains of the Moon
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 130 min., color
DIRECTOR: **Bob Raffelson**
INTERPRETES: Patrick Bergin, Iain Glen, Fiona Shaw, Bernard Hill

Sir Richard F. Burton (no el actor de cine, sino el famoso viajero y explorador) fue un personaje curioso dentro del fenómeno colonialista británico. Sus intereses, antes que comerciales o militares, como era el caso de la mayoría de sus contemporáneos, eran más bien antropológicos y hasta místicos. En una ocasión llegó incluso a decir que la 'civilización' europea no sólo no había erradicado la esclavitud, sino que además le había añadido el infierno del comercio. Interesante personaje el de Burton para protagonizar una película histórica como '*Las montañas de la Luna*', de Bob Raffelson, cuyo argumento describe la exploración realizada a mediados del siglo XIX por Burton, junto con John H. Speke, en pos de las fuentes del río Nilo.

Esta película sigue una línea ideológica más o menos progresista que engarza con otras realizaciones de su director. Bob Raffelson, en efecto, comenzó a llamar la atención de la crítica con *Five Easy Pieces* ('Mi vida es mi vida', 1970), interesante y profunda re-

flexión en clave contracultural sobre la alienación y la búsqueda de sí mismo. 'El cartero llama dos veces' (1979), *remake* de las versiones clásicas de Visconti y Tay Garnett de la novela negra de McCain, defraudó, sin embargo ; resultó sobremanera pretenciosa, pese a los buenos oficios de la actriz Jessica Lange. *Las montañas de la Luna* es un filme parcialmente conseguido. Toda su primera parte, que recoge la expedición de ambos exploradores por tierras africanas hasta lograr descubrir por fin, tras penalidades sin fin, los lagos Tanganika y Victoria, está narrada con una sobriedad digna del mayor encomio. El ritmo narrativo es perfecto, y los personajes principales son descritos con las pinceladas adecuadas. En el menester de la descripción colabora eficazmente la excelente técnica de dirección de actores de Raffelson, quien se inició profesionalmente en TV y en el teatro de vanguardia.

Ya no está tan lograda, sin embargo, la segunda parte de la cinta, que transcurre en Londres después de la expedición y narra la posterior oposición entre ambos viajeros por culpa de manejos mercantilistas. Esa sección resulta algo tediosa, tal vez por defectos del guión ; el espectador llega en cierto momento a perder el buen sabor de boca que le había dejado el brillante principio. Con todo, se puede decir en síntesis que *Las montañas de la Luna* constituye una interesante narración de un período no muy conocido de la historia, realizada con honestidad y con respeto por las situaciones y personajes. Eso es de agradecer.

LO BUENO, SI BREVE, DOS VECES BUENO

Semana de Cine-Cine, y III

(‘La Gaceta de Canarias’, 6-VI-1993)

Se entiende por *cortometraje* aquella película cuyo metraje, como la misma palabra indica, y valga la redundancia, es bastante más corto de lo acostumbrado en las salas comerciales de proyección. La duración de estos filmes, en efecto, no suele por lo general exceder los 30 minutos, y en ocasiones se sirven como complemento a las cintas de duración normal. Todas las películas de la época pionera del cinematógrafo eran por lo general ‘cortometrajes’ ; de hecho, en las primeras décadas de este siglo la duración de los films se medía por rollos, y un rollo nunca duraba más de 10 minutos. Gradualmente los productores pasaron a realizar excepcionalmente algunas películas de dos o incluso de tres rollos, pero las de una sola bobina siguieron constituyendo el standard durante mucho tiempo.

En Norteamérica no se pasó a la realización de largometrajes o mediometrajes hasta que cundió el ejemplo de filmes de procedencia europea como ‘Queen Elizabeth’ (1912) o ‘Cabiria’ (1914), esta última del realizador italiano Giovanni Pastrone, entre otros. Uno de los primeros realizadores en apuntarse a la nueva tendencia fue el ínclito David W. Griffith, con sus producciones ‘Judit of Bethulia’ (1913), ‘El nacimiento de una nación’ (1915) e ‘Intolerancia’ (1916). Con la definitiva eclosión de los largometrajes al final de la 1ª Guerra Mundial, los cortos quedaron relegados automáticamente al status de atracción complementaria. Unicamente los grandes cómicos de la industria yanqui continuaron practicando el cortometraje, hasta que hacia mediados de la década de los 20 la comedia cinematográfica también se adscribió a la tendencia general, aunque los cortos complementarios (comedias, dramas, dibujos animados, noticiarios, etc.) siguieron siendo aceptados por el público hasta los años cuarenta, momento en que sus preferencias acabaron desviándose hacia los programas dobles.

A partir de esos años los estudios de Hollywood utilizaron el cortometraje únicamente como campo de entrenamiento para nuevos directores, actores y personal técnico,

así como para experimentar con los avances tecnológicos que iban apareciendo, tales como el color y el sonido. Por otro lado, este formato, bastante más económico, siguió siendo usado en circuitos extracomerciales por los cineastas amateurs o semiprofesionales como un medio para intentar infiltrarse en la industria fílmica. Hacia mediados de los años 50 el cortometraje como tal había desaparecido ya casi por completo de las salas de cine norteamericanas ; sin embargo, continuó (y aún continúa) siendo la herramienta de trabajo más usual de documentalistas, animadores y realizadores de películas educativas, científicas o promocionales, y los cineastas de vanguardia continúan aprovechándolo para experimentar con el medio cinematográfico. Por otro lado, no hay que olvidar la gran utilización que se hace del cortometraje en otro medio de la imagen: la televisión. Aunque se tiende cada vez más hacia el mediometraje o incluso el largometraje en este último medio, gran parte de las series televisivas, especialmente las de bajo presupuesto, constan de episodios de corta duración. Un ejemplo paradigmático de esto sería la serie de maravillosos cortos de suspense que Alfred Hitchcock realizó entre 1962 y 1964, bajo el título de 'Alfred Hitchcock presenta', respondiendo a la petición de una conocida cadena.

El panorama europeo en este sentido es similar al norteamericano: la mayor parte de los realizadores cinematográficos hoy consagrados se han iniciado rodando cortometrajes, muchas veces para televisión. Incluso hubo una época (a finales de los años 50 y a principios de los 60) en que algunos productores propiciaron la realización de lo que se llamó películas de episodios, compuestas por una serie de cortometrajes de diferentes autores ; muchas de las primeras obras de conocidos cineastas (Fellini, Godard, Pasolini, etc.) formaban parte de esas producciones, como es sabido. En España la susodicha costumbre se practicó hasta hace relativamente poco, y hay significativos ejemplos de esto en nuestra cinematografía de los años 70 y 80. Además, durante ese período, y coincidiendo con la desaparición del noticiario NODO, intentó llevarse en este país una política de proyección de cortometrajes como complemento a la programación comercial de los cines con el objeto de dar a conocer la obra de los realizadores noveles. Esta loable iniciativa se quedó en agua de borrajas debido a la poca colaboración que prestaron en su momento tanto las distribuidoras como las salas cinematográficas. En la actualidad le queda muy poco futuro al cortometraje en nuestro país, y sólo los Ciclos y las Semanas como la que aquí se comenta pueden hacer algo para que este formato no fenezca irremediablemente.

La Semana del Cine-Cine proyectó un total de seis cortometrajes, todos ellos, salvo uno, debidos a autores españoles, y, por supuesto, no desmerecen del resto de la programación de la misma y son dignos de un comentario siquiera breve. En ellos se reflejan diversidad de géneros cinematográficos, desde la comedia más desenfadada hasta el drama social o la elucubración surrealista. De hecho, este formato permite al cineasta, frente a lo que se suele creer, expresar a la perfección todas sus inquietudes artísticas (recuérdese el ejemplo citado de Hitchcock) ; la única dificultad radica en tener que adaptarse a unas limitaciones de tiempo, lo cual no es en sí muy grave, pues no es precisamente la longitud de algunas películas garantía de su calidad.

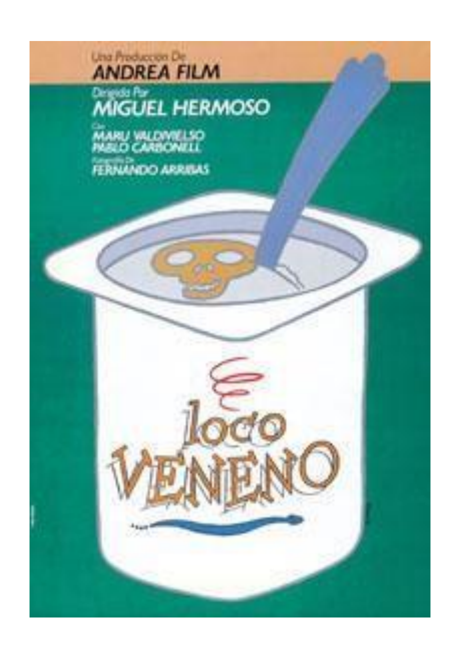
Comenzó la Semana con ‘La viuda negra’, un conseguidísimo divertimento de Jesús Delgado donde se juega acertadamente con la planificación, el trabajo de los actores y los efectos especiales para hacer pasar a la audiencia un buen rato. ‘Cielito Lindo’, de Albert Ponte, constituye un curioso ejercicio de estilo: con una historia nimia de corte postmoderno-minimalista se logra comunicar una serie de inquietudes estéticas con un cierto resabio nacionalista. También constituye un divertimento, esta vez con tendencia hacia lo surreal, el corto de José Antonio Quirós ‘Que me hagan lo que quieran’. El tema tratado es el genérico de ‘escaparse de la realidad’, y según declaraciones del propio realizador, corresponde a uno de sus deseos freudianos inconfesables: no levantarse de la cama durante unos días sin estar enfermo ; a partir de ahí se desarrolla la sugerente trama. Otro planteamiento, no tan divertido, es el de Antonio Conesa y su impactante corto ‘La hiedra’. El realizador estudia la tragedia humana que supone la perpetración de un acto terrorista en el País vasco desde los puntos de vista de todos los implicados (directa o indirectamente) en el mismo: las víctimas, los asesinos, los circunstantes ; como fondo subyace un pensamiento de Bertold Brecht en el sentido de que la violencia sólo puede producir más violencia. El corto ‘Teófilo Muriel’, de Oscar Dulce, por otra parte, al reconstruir un hecho acaecido realmente, hace meditar igualmente al espectador al introducir, de una manera directa y sin ambages, el problema de la violencia cotidiana, ya esté justificada o no.

Un comentario aparte merece el corto canario-cubano ‘El largo viaje de Rústico’. Esta película constituye el ejemplo vivo de cuál podría ser una de las vías de expansión del anquilosado cine de estas Islas. La iniciativa partió de la productora tinerfeña Francisco Melo jr. P.C., la cual realizó el film en coproducción con la agencia cubana ICAIC,

siendo dirigido por el cubano Rolando Díaz, muy conocido por estas tierras a raíz de su participación en el Festival de Cine Ecológico del Puerto de la Cruz. Se trata de un documental que contempla la emigración canaria a Cuba a través de la óptica de uno de sus protagonistas, un anciano campesino palmero, que narra directamente las impresiones de su azarosa vida. Algunos ambientes fueron convincentemente reconstruidos con actores, y el rodaje tuvo lugar tanto en tierras antillanas como en la isla de La Palma, donde reside el personaje en cuestión. El resultado es un documento entrañable y subyugante, y probablemente animará a sus realizadores a acometer nuevos proyectos cinematográficos en un futuro no muy lejano.

LOCO VENENO (Miguel Hermoso)

HUMOR EN TODA REGLA



LOCO VENENO

NACIONALIDAD: España
FECHA: 1988 DURACION: 96 min., color
DIRECTOR: **Miguel Hermoso**
INTERPRETES: Maru Valdivieso, Pablo Carbonell, Antonio Resines, Emilio Gutiérrez Caba

El realizador español Miguel Hermoso lleva, según todas las apariencias, los visos de convertirse con el paso del tiempo en un ‘comediofilmógrafo’ (¿se dice así?) con todas las de la ley. Esta apreciación es aún posiblemente prematura, teniendo en cuenta que este director sólo tiene en su haber -por el momento- tres comedias: ‘Truhanes’ (1983), ‘Marbella, un golpe de cinco estrellas’ (1986) y la más reciente ‘*Loco veneno*’ (1989). Pero, a lo largo de tan corta filmografía, Hermoso ha sabido definir perfectamente su personalidad como cineasta, y en sus películas han quedado grabadas sus características, tanto positivas como negativas.

Las comedias de Miguel Hermoso beben todas ellas -no hay que dudarlo- del acervo cinematográfico clásico, especialmente de aquel de procedencia norteamericana. Evidentemente, este director ha visto mucho cine americano y se ha empapado del estilo desplegado en el genero cómico, para luego intentar trasplantarlo y adaptarlo a las especiales características de la cinematografía nacional. Así, en ‘Truhanes’, por ejemplo (posi-

blemente su mejor realización hasta la fecha), pretende -y en gran parte consigue- llevar a cabo una especie de *road-movie* a la española, y en 'Marbella …' intenta a su manera emular a aquellas comedias con robo perfecto que tan de moda estuvieron a mediados de los años 60: 'Topkapi' (1964), de Jules Dassin, 'Como robar un millón y …' (1966), de William Wyler, etc.

Loco veneno recuerda algo a una curiosa -y maldita- comedia española anterior: 'De cuerpo presente' (1966), de Antonio Eceiza. El afán emulador y americanizante de Miguel Hermoso, sin embargo, continúa. En esta película se refiere a dos modelos clarísimos: 'La fiera de mi niña' (1938), de Howard Hawks, y 'La pantera rosa' (1964), de Blake Edwards. De la primera son las alocadas y aparentemente insensatas situaciones que plantea el argumento ; hay que hacer notar, sin embargo, que el elemento discordante en este caso no es una mujer, como en el clásico de Hawks, sino un hombre. De la segunda proceden las persecuciones y toda la apoteosis final, con fiesta de disfraces incluida. También son 'edwardianos' los policías de la cinta, aunque resultan más parecidos, desde luego, a Mortadelo & Filemón que al Inspector Clousseau original.

Con todos los elementos descritos, *Loco veneno* es un filme bastante divertido, y cumple con su cometido principal de cara a la audiencia. No llega, no obstante, a ser una gran película, puesto que su director no consigue aún dominar todo el mecanismo narrativo. Especialmente falla la dirección de actores ; los/as intérpretes, efectivamente, se limitan únicamente a cumplir, sin destacar ninguno/a de ellos/as en su papel respectivo. En ese aspecto tiene Hermoso todavía mucho que aprender de sus modelos americanos.

LOS AÑOS 80 Y EL CINE

Visión retrospectiva al final de una década

('La Gaceta de Canarias', 31-XII-1989)

La década de los ochenta se caracteriza por el uso y abuso de la violencia y de los efectos especiales. No ha impedido ello el surgimiento de nuevos valores en la dirección cinematográfica. La década ha visto nacer nuevas cinematografías por todo el planeta y la transformación técnica e ideológica de las ya existentes.

Al principio de esta década que está a punto de concluir el crítico cinematográfico David A. Cook se preguntaba en su libro *A History of Narrative Film* (1982) sobre el futuro del séptimo arte. Sobre todo le preocupaba la lenta pero inexorable evolución de la técnica fílmica hacia la técnica del vídeo, desde el momento en que se ha conseguido que la calidad de la imagen en este último medio iguale o incluso supere a la que se consigue en soporte de celuloide. Además, la finalidad de ambos sistemas es básicamente las misma: la creación de las imágenes, y como este autor comenta, "… *todo el sistema de distribución de las películas –y en consecuencia la dinámica de producción de las mismas- se verá transformado. Tendrá lugar un marcado desplazamiento de ver las películas en los cines a verlas en casa*".

Esta fue más o menos la predicción de los críticos al principio de los años 80. Y podríamos decir que en parte tuvieron razón, pero sólo en parte. Porque aunque no se puede negar que en los últimos años ha aumentado en forma espectacular el consumo de imágenes a domicilio (la apabullante proliferación de los vídeo-clubs es una prueba de ello), no por ello ha descendido el volumen de asistencia a las salas de cine. Sí ha cambiado, no obstante, el tipo de salas que goza de las preferencias del gran público: esta década ha sido testigo de la eclosión de los multicines y de las salas pequeñas.

Lo que sí es verdad –y a esto también se refiere Cook- es que la evolución tecnológica de ambos medios (cine y vídeo) ha sido asombrosa en los últimos años y continuará acelerándose en el futuro. Porque es evidente que el cine es un arte eminentemente tecno-

lógico, y en vista de ellos cualquier adelanto técnico traerá consigo un cambio formal, así como una variación en los gustos del público. Véase si no el inusitado interés que han cobrado últimamente los efectos especiales en perjuicio del desarrollo argumental de las películas, al menos en relación con el cine comercial de evasión.

Esos adelantos tecnológicos han permitido la difusión a gran escala de las conquistas que en lo que a lenguaje fílmico se refiere se han venido haciendo paulatinamente a lo largo de los 95 años de existencia del 7º Arte. Así, ahora encontramos el montaje de atracciones de Eisenstein en muchos anuncios televisivos, y el uso extendido del steadicam ha puesto los movimientos complicados de cámara al alcance de cualquiera. La citada difusión de la técnica cinematográfica ha permitido la aparición en el cine de los años 80 de fenómenos anteriormente impensables. Quizá el ejemplo más evidente sea el de Steven Spielberg y su productora, la Amblin Entertainment, con su filial la Industrial Light & Magic. Este señor ha montado un verdadero imperio de la imagen basado en los **efectos especiales** ; efectivamente, gran parte de los films que han producido carecen de la más mínima calidad artística, pero no por eso dejan de constituir invariablemente grandes éxitos de taquilla.

La casi única excepción a la regla la constituyen las películas dirigidas por el propio Spielberg, quien es capaz de combinar con habilidad la profusión de efectos especiales con un nivel aceptable de calidad. Como ejemplos sintomáticos de su obra podríamos citar la serie sobre Indiana Jones, con *En busca del arca perdida* (1981), *Indiana Jones y el templo maldito* (1986) e *Indiana Jones y la última Cruzada* (1989), así como otros filmes suyos de carácter menos comercial, como *El color púrpura* (1987) o *El imperio del sol* (1988). Junto al cine de efectos especiales ha florecido igualmente en esta década una execrable filmografía de tintes fascistoides basada mayormente en la **violencia por la violencia**. Nos referimos al caso de Sylvester Stallone y sus imitadores Norris y Schwarzenegger, con su interminable serie de secuelas varias. Según Omar Calabrese (*La era neobarroca*, 1987), los personajes de estas películas se han convertido en nuevos héroes, en símbolos –para mal o para bien- del postmodernismo que nos ha tocado vivir, y como tales son aceptados por el público. Dejamos a la imaginación del lector el calibrar las consecuencias que una tal forma de pensar, promocionada sistemática a diestro y siniestro por los medios de difusión de masas, puede traer para la humanidad del futuro.

Esa sería la situación a grandes rasgos del actual cine americano de evasión. No obstante, no podemos olvidarnos de citar a algunos autores de ese mismo país que actúan de una forma más independiente y al margen de los canales comerciales, como serían *Woody Allen* (ya consagrado desde los años 70), *Francis Ford Coppola* (en franco declive, según parece) o el interesante *Alan Rudolph*, entre otros. Son cineastas que nos devuelven en parte la confianza en que el cine norteamericano no ha caído tan bajo como algunas de sus más recientes producciones podrían hacernos pensar.

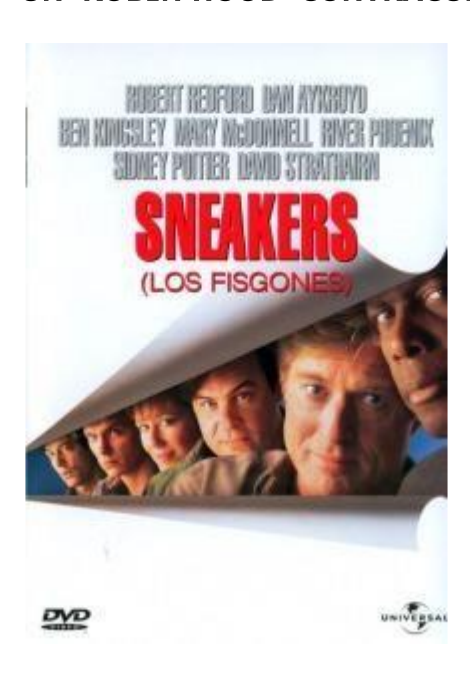
La premura del espacio concedido para este artículo nos impide, por supuesto, hacer un balance completo de todo el cine que se ha hecho durante la década de los 80. Por ello nuestro propósito se limita a fijar algunos trazos que nos parecen definen de alguna manera a la década desde un punto de vista fílmico. Para ello nos estamos basando mayormente, aparte de algunas cosas vistas por TVE y de la lectura de revistas especializadas, en lo que se ha podido ver en nuestras carteleras, que no es gran cosa. Distinto sería si en vez de en Canarias nos encontrásemos en Madrid o Barcelona, o tal vez en París o Nueva York. Porque hay que ir a esos lugares para poder enterarse de lo que se cuece en el mundillo cinematográfico.

Es evidente que, dentro del cine que vemos en nuestras pantallas, una gran proporción lo forman las películas de producción norteamericana, y que cada vez se ve menos cine europeo. Eso no significa, ni mucho menos, que en Europa no se realicen actualmente películas de interés ; es achacable más bien a la nefasta política de distribución que tenemos por estos lares. Menos mal que TVE intenta suplir –en una parte ínfima- esa carencia. Así, hemos podido gozar de la visión de las últimas obras de autores importantes y ya consagrados como son los Hermanos Taviani, Ettore Scola o Bertrand Tavernier, así como filmes de algunos autores de las generaciones europeas más jóvenes. Igualmente a través del medio televisivo nos hemos podido percatar de la aparición en el panorama cinematográfico mundial de una serie de nuevas cinematografías que, o no existían con anterioridad a los años 80, o mostraban entonces características menos interesantes. Por ejemplo, hemos visto algunas muestras de nuevo cine soviético: *Masacre – ven y mira* (1985), de Elem Klimov, y *Un idilio de campaña* (1983), de Piotr Todorowski ; de cine yugoslavo: *¿Quién canta por ahí?* (1980), de Dusan Kovacevic ; de Tai-wan: *Terroristas* (1980), de Yang der Chang ; de Turquía: Yol (1982), de Yilmaz Güney, etc.

La cinematografía española, gracias a la cuota de pantalla, sí que ha estado presente en nuestros cines, aunque hay que reconocer que no goza demasiado del beneplácito del público. Así hemos podido comprobar que el cine que se hace en nuestro país está atravesando un buen momento dentro de lo que cabe, e incluso está poco a poco adquiriendo un cierto reconocimiento a nivel internacional. Un síntoma de lo que decimos es indudablemente la concesión del Oscar a José Luis Garci por *Volver a empezar* (1982), que no es precisamente lo más interesante que se ha producido en España en los últimos años. Tal vez lo más interesante del cine español de los 80 lo constituya el fenómeno de Pedro Almodóvar, el más internacional de nuestros cineastas jóvenes. Almodóvar es, sin duda, un caso especial, un artista que se ha hecho a sí mismo y que en sus últimas realizaciones ha conseguido un encomiable dominio del lenguaje cinematográfico. Citemos a este respecto su famosa cinta *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), candidata a los Oscars y de justificada aceptación a nivel internacional. Y aparte de este caso individual tenemos el nacimiento de un género, la nueva comedia española, de la mano de Fernando Trueba, Fernando Colomo y sus acólitos, con una producción constante de películas, algunas de ellas de nivel artístico más que aceptable.

LOS FISGONES (Phil Alden Robinson)

UN 'ROBIN HOOD' CONTRACULTURAL („La Gaceta de Canarias", 28-II-1993)



LOS FISGONES

TITULO ORIGINAL: Sneakers
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 120 min., color
DIRECTOR: **Phil Alden Robinson**
INTERPRETES: Robert Redford, Dan Aykroyd, Ben Kingsley, Sidney Poitier

Según se puede deducir de los tres ejemplos de la filmografía de Phil Alden Robinson que se han visto por estos lares (v.gr., 'Ellas los prefieren jóvenes', 1990, 'Campo de sueños', 1991, y la cinta objeto de esta crítica), este director es hoy por hoy uno de los más interesantes del grupo de los que –ya sea por edad, ya por simple convicción ideológica- se remiten nostálgicamente a los años 60 y su archifamoso movimiento contracultural. Se podría, en efecto, citar varios títulos de películas recientes y no tan recientes, especialmente de nacionalidad norteamericana, cuyos realizadores se ajustan más o menos a esa descripción: 'Tal como éramos' (1973), de Sidney Pollack, 'Nacido el 4 de Julio' (1989), de Oliver Stone, 'Un lugar en ninguna parte' (1991), de Sidney Lumet, etc.

El movimiento contracultural de los años 60, iniciado primigeniamente en algunas universidades estadounidenses, y más tarde expandido por todo el mundo occidental, supuso, como es bien sabido, una revuelta contra el sistema de valores dominante y un in-

tento de ruptura con la tradición cultural racionalista. Según el filósofo Herbert Marcuse, principal teorizador del movimiento, el logro de una sociedad más justa (eliminando la pobreza, la miseria y el trabajo alienado) había dejado ya por fin, gracias al progreso tecnológico, de ser una 'utopía' y podía pasar a convertirse en una realidad. Pero, por supuesto, habría que efectuar, para conseguirlo, algunos cambios en la sociedad.

Así, entre otros grupos más violentos que optaron por un tipo de actividad más claramente terrorista surgió en 1966 en Nueva York el colectivo anarco-dadaísta de los 'Black Mask', quienes, con sus extemporáneas e iconoclastas incursiones en festivales, conferencias, exposiciones, etc., transformaban el tranquilo desarrollo de lo que Mario Maffei („La cultura underground‟) denomina certeramente "*momificadas celebraciones del arte institucionalizado, mercantilizado*". En cierto sentido, el personaje interpretado por Robert Redford en '*Sneakers*' (un recalcitrante, aunque bienintencionado, reventador de códigos secretos informáticos, un *Robin Hood* de los tiempos modernos) podría estar inspirado libremente en alguno de los miembros de la citada banda.

¿Qué queda en la actualidad de aquellos estudiantes radicales de los años 60? ¿Se habrán convertido con el paso de los años en 'rebeldes sin causa'? Preguntas como éstas son las que se hace Robinson, coautor del guión de *Sneakers*, que, indudablemente, se propone suministrar claves (fílmicas e históricas) a los espectadores con nostalgia contracultural. Podría incluso afirmarse que es a ese tipo de audiencia (¿contemporáneos del director?) a quienes está dirigida la cinta y en quienes causará un mayor impacto ; y hasta es probable que el público más joven sólo vea en el argumento una vulgar comedia de espías más o menos emocionante.

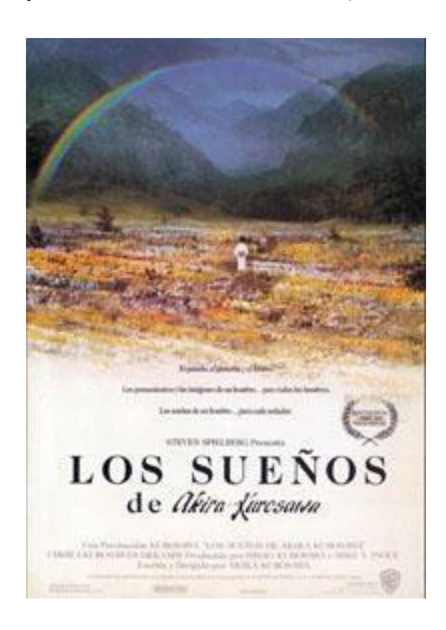
En 'Un lugar en ninguna parte' su realizador, Sidney Lumet, sacaba conclusiones amargas sobre este particular: que hay personas que, sin quererlo, se han anclado en un pasado utópico (de ahí el título), y eso les hace chocar irremisiblemente con la dura realidad del presente. No es esa la opinión, por lo visto, de Phil Alden Robinson, pues algunos de sus personajes sí que reaccionan positivamente ante el entorno hostil que invariablemente les rodea, y a su manera salen victoriosos del intento. El principal crimen de los malvados (y el siempre maravilloso Ben Kingsley compone uno de los 'malos' jamesbondianos más logrados de la historia del cine) no radica en su malevolencia, sino en ha-

ber permitido que el sistema los fagocitase, canalízando su rebeldía en el sentido equivocado.

La trama de *Sneakers* recuerda a ratos vagamente a ‘La conversación’ (1974), de Francis Ford Coppola, donde se narraba una caso parecido de espionaje de alta tecnología, aunque con un fondo de cine negro que la película de Robinson no comparte. En ésta el argumento está estructurado mayormente como una comedia, y parece que al director le han interesado más las situaciones que los personajes ; no en vano los protagonistas (tanto los ‘buenos’ como los ‘malos’) son unos *outsiders*, una especie de *diplodocus* llegados milagrosamente incólumes de otra época menos materialista, que destacan en un mundo supuestamente conformista al que se pretende de alguna manera satirizar. Y el efecto propuesto podría decirse que está bastante conseguido a todos los niveles: tanto técnico como artístico. Igual que en anteriores realizaciones de este director, el trabajo de los actores es excelente, sobresaliendo los citados Robert Redford y Ben Kingsley, con una encantadora Diana Riggs, que debería prodigarse más por las pantallas de lo que habitualmente suele hacerlo. Phil Alden Robinson, el director, por su parte, se está convirtiendo paulatinamente (¡ojalá no cambie para peor, como le ha sucedido a muchos!) en uno de los realizadores comerciales más interesantes del actual cine de su país.

LOS SUEÑOS DE AKIRA KUROSAWA (Akira Kurosawa)

SUEÑOS A LA JAPONESA
(‘La Gaceta de Canarias’, 25-VI-1990)



LOS SUEÑOS DE AKIRA KUROSAWA

TITULO ORIGINAL: Akira Kurosawa’s dreams/Konna Yume wo wita
NACIONALIDAD: USA-Japón
FECHA:1990 DURACION: 115 min., color
DIRECTOR: **Akira Kurosawa**
INTERPRETES: Mitsuko Baisho, Akira Terao, Mitsunori Isaki, Mieko Harada

Akira Kurosawa es uno de los pocos hombres que por sí solos justifican la existencia del 7º Arte. La mayoría de sus películas pasarán a la historia como obras maestras. Realizó su primer largometraje en 1941, aunque no llegó a recibir el aplauso internacional hasta ‘Rashomon’ (1950), a la que siguieron ‘Ikiru’ (1952) y ‘Los 7 Samurais’ (1954), entre otras. Tras estos primeros éxitos ha seguido obteniendo el beneplácito del público con filmes de todos los géneros: *jidai-geki* (de samurais), melodramas, policíacas, etc. Asimismo se le considera el director japonés más prooccidental, por sus adaptaciones a la pantalla de textos de Dostoievski, Shakespeare, etc. Recuérdese su reciente y galardonada ‘Ran’ (1987), versión *sui-generis* de ‘El Rey Lear’. ‘*Los sueños*’, última realización de Kurosawa por el momento, es una coproducción japonesa-norteamericana. El caso no es tan extraño, si se tiene en cuenta que este director ya había hecho antes una coproducción, ‘Derzu Uzala’ (1974), con la URSS. En esta película de ahora la aportación yanqui

se limita a los efectos especiales –excelentes, como siempre- de la Industrial Light & Magic y a un breve *cameo* de Martin Scorsese (haciendo de Van Gogh).

Esta verdaderamente increíble película (o, mejor dicho, serie de cortometrajes) refleja todas las inquietudes de su autor y, en parte, las que sentiría cualquier intelectual japonés ante la situación actual del mundo. De hecho, Kurosawa no duda en hacer homenajes a diversos cineastas, y no únicamente nipones. Así tenemos la clarísima referencia al celebrado film 'El arpa birmana' (1956), de Kon Ichikawa, o a 'El loco del pelo rojo' (1956), de Vincent Minelli, por ejemplo. Esta última cita le sirve para reflexionar, de una forma un tanto ingenua y poética, sobre la actual creciente incursión de los japoneses en el arte y las finanzas occidentales.

Los cortometrajes de *Los sueños*, muy distintos entre sí, están realizados en todos los principales estilos del cine japonés de todos los tiempos. Hay –aunque el director los trata de una manera muy personal- referencias a todos los géneros del cine nipón: *jidai-geki* y *gendai-geki* (argumento actual), amén de la inevitable cita del film 'Godzilla' (1954), de Inoshiro Honda, uno de los monstruos clásicos del cine de terror japonés. Este último género le sirve a Kurosawa para transmitir su ingenuo, tal vez, pero razonabilísimo mensaje ecológico-apocalíptico (pues los sueños del realizador japonés profetizan sobre el futuro ; no remiten al pasado, como lo harían los sueños freudianos de un occidental). Se trata, en definitiva, de una película antológica, de una auténtica y genuina joya cinematográfica de las que no se suelen prodigar demasiado por las pantallas de estas Islas. Es, posiblemente, el 'canto del cisne', el testamento fílmico de un artista. Sólo cabe esperar que el reclamo de estar producida por Spielberg (el cual se habrá apuntado un par de tantos a nivel internacional) sirva para que acceda a su visión una audiencia numerosa, cosa harto improbable de otra manera.

LOS TRAMPOSOS DE LA LOTO (Roger Young)

JUGADORES Y TRAMPOSOS



LOS TRAMPOSOS DE LA LOTO

TITULO ORIGINAL: The squeeze
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1988 DURACION: 97 min., color
DIRECTOR: **Roger Young**
INTERPRETES: Michael Keaton, Rae Dawn Chong, Joe Pantoliano, Danny Aiello

Tal vez en ciertos círculos iconoclastas caiga mal que se defienda una película simplemente por ser 'de correcta factura', y sin embargo eso es ni más ni menos '*Los tramposos de la Loto*', de Roger Young: una comedia de suspense de correctísima factura. Y eso es mucho, dado los tiempos que corren. Se agradece contemplar de vez en cuando una historia entretenida, bien contada e interpretada y con un guión inteligentemente construido.

Al fin y al cabo, eso y no otra cosa eran muchas de las películas de antaño, las que actualmente se consideran clásicas. Generalmente no solían tener argumentos especialmente interesantes, y algunas incluso adolecían de un moralismo exagerado ; pero su factura técnica y las estrellas que participaban en las mismas permitían perdonar la endeblez

de las historias. Por ejemplo, gran parte de la producción del ahora clásico Alfred Hitchcock no resistirla una crítica rigurosa, y sin embargo estos filmes siguen atrayendo a los cinéfilos y al público en general.

La referencia más directa de *Los tramposos de la Loto* podría decirse que es ‘Cuando llega la noche’ (1984), de John Landis, y también podría relacionarse con ‘No me chilles que no te veo’ (1989), de Arthur Hiller. Las tres son comedias policíacas de parecida estructura: unos personajes se ven inmiscuidos sin comerlo ni beberlo en las ilícitas manipulaciones de una banda criminal, y consiguen escapar sanos y salvos tras arriesgar su vida en innumerables avatares y peripecias. También se pueden citar precedentes más antiguos en esta misma línea: véanse ‘Charada’ (1953) y ‘Arabesco’ (1966), ambas de Stanley Donen, por ejemplo.

En esta película sorprende especialmente la magnífica dirección artística, con unos decorados y una iluminación (pues gran parte de la trama transcurre de noche) que no suelen prodigarse en este tipo de producciones. También es de notar la pulcra y calculada planificación, con una amplia utilización de la elipsis y del fuera de campo, lo que confiere al conjunto un ritmo narrativo trepidante en la mayor parte del metraje. Por ejemplo, aquel largo plano de detalle de una botella de whisky, que termina en un fundido encadenado para indicar el paso del tiempo.

Asimismo está a tono la interpretación de actores y actrices, gran parte de cuya excelencia se pierde en un doblaje infame al castellano. Especialmente es de destacar la actuación de Michael Keaton, uno de los actores jóvenes americanos más en alza (era lo único aguantable en la execrable versión fílmica de ‘Batman’), especializado al parecer en personajes cómicos, pero que tiene cualidades para interpretaciones de mayor envergadura. En resumen, se puede decir que *Los tramposos de la Loto*, a pesar de lo engañoso del título con que se presenta en las pantallas españolas, brinda al espectador, amén de hacerle pasar un rato agradable, algunos momentos del mejor cine de entretenimiento.

LOS TRES MOSQUETEROS (Stephen Herek)

UNO PARA TODOS, TODOS PARA UNO (‘La Gaceta de Canarias, 10-IV-1994)



LOS TRES MOSQUETEROS

TITULO ORIGINAL: The three Musketeers
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 103 min., color
DIRECTOR: **Stephen Herek**
INTERPRETES: Charlie Sheen, Kiefer Sutherland, Chris O’Donnell, Oliver Platt

La primera versión cinematográfica de la famosa trilogía novelística de Alejandro Dumas fue ‘D’Artagnan’ (1921), de Fred Niblo, con una de las más recordadas actuaciones del mítico Douglas Fairbanks. Esta película fue inmediatamente satirizada por Max Linder en ‘Los tres mosqueteros’ (1922), burlándose más que nada del supuesto amaneramiento de aquel actor. Posiblemente sea esta historia la que más versiones ha tenido en toda la historia del Séptimo Arte ; olvidando seguramente alguna, se pueden citar adaptaciones por los siguientes directores, todas ellas con el mismo título: Allan Dwann (1939), George Sidney (1948), Bernard Borderie (1962) y Richard Lester (1973). Esta última cinta constituye la primera parte de una trilogía fílmica que se completa con ‘Los cuatro mosqueteros’ (1974) y ‘El regreso de los mosqueteros’ (1989). Además habría que consignar ‘D’Artagnan contra los tres mosqueteros’ (1964), de Fulvio Tului, ‘D’Artacán y los tres mosqueperros’ (1982), de Luis Ballester, serie de dibujos animados para televisión, y di-

versas versiones burlescas, entre ellas la mexicana ‘Los tres mosqueteros’ (1942), de Miguel M. Delgado, con el inefable Mario Moreno, ‘Cantinflas’, en el papel principal.

El relato novelesco de Dumas, aunque se basa libremente en una época histórica determinada, no se adapta demasiado a la realidad de los hechos auténticos. En este caso se trata de los acontecimientos que condujeron a la consolidación del régimen absolutista en Francia, donde jugaron un papel primordial las relaciones personales entre el rey Luis XIII y su consejero el Cardenal Richelieu. La novela describe a este último como un personaje ambicioso y despiadado que pretendía traicionar al rey para convertirse a su vez en soberano, y para ello procedió a atacar de frente al Cuerpo de los Mosqueteros, principales defensores de Su Majestad. El Richelieu histórico, sin embargo, fue, en constante colaboración con Luis XIII desde 1624, el máximo artífice de la fortaleza del Estado francés, controlando a los hugonotes y a los aristócratas recalcitrantes. De hecho, el cardenal creó, a imitación del rey, otro Cuerpo de Mosqueteros para su guardia personal, y ambas unidades no eran rivales entre sí, ni muchísimo menos. Todo lo contrario, por tanto, de lo que las novelas de Dumas (y las películas) presentan.

La versión actual de ‘*Los tres mosqueteros*’ ha sido abordada por el director Stephen Herek, autor con anterioridad de sólo dos largometrajes. ‘Critters’ (1986), una película de ciencia-ficción de serie B con alguna originalidad argumental, gozó en su momento de cierto éxito, lo que impulsó a los productores a lanzar a las pantallas una secuela, ‘Critters II’ (1988), de Mick Garris, que carecía por completo de todas las virtudes del modelo. Le siguió ‘Las aventuras de Bill y Ted’ (1989), un nuevo intento de ciencia-ficción de bajo presupuesto que en el fondo no era más que una versión descafeinada y sin mucha gracia de ‘Los héroes del tiempo’ (1981), de Terry Gilliam ; este film fue igualmente objeto de una secuela, dirigida asimismo por otro director. *Los tres mosqueteros* parece constituir el primer intento de su realizador de llevar a cabo un proyecto cinematográfico de gran presupuesto, con una historia bastante más ambiciosa que en sus anteriores producciones y con mucha mayor libertad de acción.

Stephen Herek, tanto por esta película como por sus antecesoras, se ha desvelado como un competente artesano, perfectamente capaz de llevar a buen puerto cualquier proyecto que le sea encomendado. Esa característica le priva de tener alguna personalidad creadora, a menos que sus realizaciones posteriores hagan pensar lo contrario. De todas

formas, no se trata necesariamente de un rasgo negativo ; Hollywood, como es bien sabido, y debido a la singular estructura industrial en que se sustenta, siempre se ha hecho notar por la profusión de directores que se han limitado a obedecer las órdenes que recibían de la superioridad, en este caso de las productoras, verdaderas 'amas' de todo el tinglado. Algunas películas hoy míticas, como es el caso de 'Lo que el viento se llevó' (1939), de Victor Fleming, o 'Casablanca' (1942), de Michael Curtiz, entre otras muchas, jamás habrían sido terminadas si ello hubiese dependido exclusivamente de la decisión de un director concreto y no hubiese habido intereses comerciales de por medio.

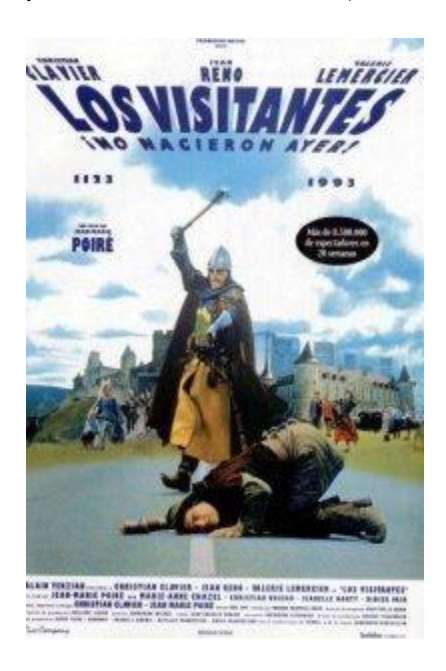
La nueva versión de Herek del mito de Dumas guarda todas las características típicas del cine de género, especialmente del de capa y espada: acción sin tregua, maniqueísmo, etc. A todo ello se añaden los comunes defectos de este tipo de películas, especialmente de las provenientes de estudios norteamericanos ; el hecho, por ejemplo, de que, según puede verse, en la Francia del siglo XVII se redactasen los carteles **en inglés** suele pasar desapercibido para la mayor parte de la audiencia, y sin embargo es un fallo bastante evidente: como mínimo constituye un grave error de ambientación. Con todo, esos pequeños deslices se pueden encontrar igualmente en todas las anteriores versiones de esta historia (incluyendo la de Richard Lester, la más ambiciosa por el momento) ; no hay que darle, pues, demasiada importancia. Sí resulta bastante chocante, en cambio, que, por ejemplo, uno de los guardaespaldas de Milady de Winter sea un oriental que parece salido de cualquier película de *kung-fu*, con un dominio absoluto de las artes marciales. Las concesiones a la galería, en opinión de quien esto escribe, deberían tener ciertos límites.

Con todo, y salvando defectos inevitables, puede decirse que *Los tres mosqueteros* de Stephen Herek es una película de consumo más que digna. La planificación es la adecuada, y la dirección artística también cumple, dentro de lo que cabe. Sobre todo ha sido sobremanera acertado el *casting* ; todos los participantes cumplen aceptablemente con su respectivo papel, sin brillar demasiado ninguno de ellos. Los mayores defectos de esta versión están a nivel de guión ; el argumento original de Dumas ha sido variado en distintos puntos para simplificar la trama y adaptarla a las dos horas escasas de metraje, pero ello no ha afectado demasiado al espíritu general de la narración. Sí que le han afectado, sin embargo, todas las referencias a películas de aventuras más o menos éxitosas de la actualidad, como 'En busca del Arca perdida' (1981), de Steven Spielberg, y alguna más

de la serie de Indiana Jones; todas esas añadiduras, aunque coadyuvan –quién lo duda- al éxito de taquilla, nada aportan al valor artístico de la cinta.

LOS VISITANTES NO NACIERON AYER (Jean-Marie Poiré)

VUELVE LA COMEDIA
('La Gaceta de Canarias', 13-II-1994)



LOS VISITANTES NO NACIERON AYER

TITULO ORIGINAL: Les visiteurs
NACIONALIDAD: Francia
FECHA: 1992 DURACION: 100 min., color
DIRECTOR: **Jean-Marie Poiré**
INTERPRETES: Christian Clavier, Jean Reno, Valerie Lemercier, Marie-Anne Chazel

El gran filósofo Henri Bergson estableció cinco formas básicas de comicidad: de formas, de movimientos, situacional, verbal y de carácter. Desde nuestro punto de vista actual habría que preguntarse si dicha clasificación continúa siendo válida. Y, según puede comprobarse, el concepto de lo cómico ha resistido incólume el paso del tiempo. Seguimos regocijándonos con el vodevil o con lo que hacía reír a nuestros abuelos: las añejas películas de Charlot o de los Hermanos Marx siguen haciendo las delicias del público actual. Incluso se podría afirmar que los protagonistas de aquellas cintas siguen sirviendo de modelo para las comedias que se filman hoy en día. De todas formas, también hay que reconocer que los gustos de la audiencia cinematográfica han variado sensiblemente con el paso de los años, sobre todo bajo la influencia de medios de comunicación de masas como la televisión. El éxito que en las últimas décadas han obtenido cineastas como Woody Allen o Mel Brooks –impensable en otro tiempo- da fe de ello.

En Francia, por ejemplo, ha triunfado en los últimos decenios un tipo de humor que se podría calificar de fácil y superficial. Se trata de un cine de consumo inmediato que en su mayor parte no ha traspasado las fronteras de su país de origen ; sólo algunas de esas comedias han llegado a España, donde, como es sabido, lo que priva es el cine de procedencia norteamericana. Cabría citar aquí, como ejemplo, la serie de películas protagonizadas entre otros por Louis de Funes o Pierre Richard y dirigidas por directores tipo Claude Zidi, Jean Girault, Michel Audiard, etc., que ciertamente no pasarán a la historia del 7º Arte como grandes creadores, pero que por lo menos han conseguido hacer pasar un rato divertido a más de un espectador. A un nivel algo superior destacan las realizaciones de directores como Jean-Paul Rappeneau o Gérard Oury, con un estilo bastante más elaborado o inspirándose en ocasiones en la comedia clásica de Cukor, Lubitsch o Hawks. Resulta, por otra parte, curioso constatar que muchas de esas películas francesas han sido retomadas posteriormente por Hollywood para llevar a cabo *remakes* americanizados de las mismas. La exitosa 'Tres hombres y un bebé' (1987), de Leonard Nimoy, adaptación al mundo yanqui del film original de Coline Serreau, sería un ejemplo paradigmatico.

'*Los visitantes no nacieron ayer*', de Jean-Marie Poiré, retoma con singular éxito la tradición de esa comedia superficial de origen galo. Es de suponer que el género no ha dejado de practicarse en Francia durante la última década. No obstante, en nuestro país llevaba bastante tiempo sin poderse ver muestras de esa filmografía, en virtud del vuelco de los distribuidores españoles hacia las películas norteamericanas y la relativa marginación a que se ha tenido sometido al cine de procedencia europea. Por ello, aparte del valor fílmico que dicha cinta pueda tener, se agradece que haya sido exhibido en nuestras pantallas, aunque sólo sea para poder comparar con lo que habitualmente se suele ver en ellas. La película de Poiré objeto de este comentario, sin ser, ni mucho menos, una obra maestra desde un punto de vista fílmico, cumple a la perfección su principal cometido, que no es otro que divertir al respetable, y ello sin apartarse demasiado de un buen hacer artesanal y de un mínimo de buen gusto estético. Emplea un recurso argumental ya visto en otras películas: la manipulación del tiempo histórico. Recuérdese a este respecto 'El abuelo congelado' (1969), de Edouard Molinaro, donde Louis de Funes interpretaba a un hombre que despierta después de 100 años, con las consabidas complicaciones vodevilescas derivadas del desfase temporal. El planteamiento ha sido tratado por muchos directores, mayormente dentro del género de ciencia-ficción, como fue el caso de 'Los pasajeros del

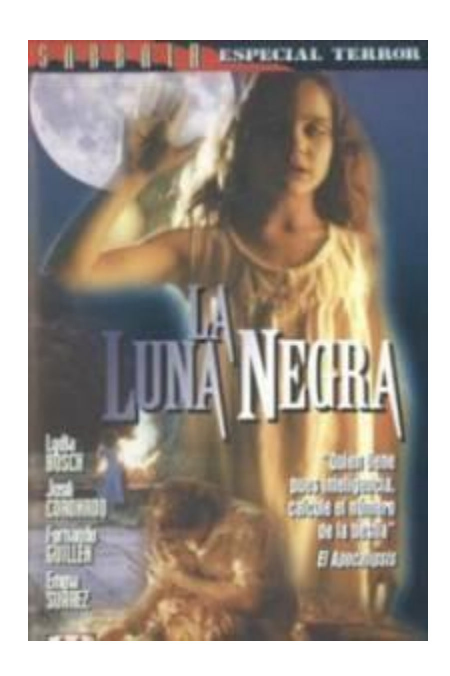
tiempo' (1979), de Nicholas Meyer, 'El final de la cuenta atrás' (1980), de Don Taylor, o 'El experimento Filadelfia' (1984), de Stewart Rafill, por citar sólo algunos ejemplos.

En el caso que aquí nos ocupa, el salto temporal ha sido llevado a su máxima expresión: son unos personajes de la Edad Media los que son trasladados a la postrimerías del siglo XX por arte de magia, y allí se las ven y se las desean para conseguir volver a su tiempo original. Este pretexto argumental es utilizado hábilmente por los guionistas para tejer una trama de enredo bastante insustancial en principio, pero que funciona bastante bien a nivel de ritmo narrativo, resultando un producto muy divertido y dotado de cierta lógica interna. Sobre todo constituye un indudable acierto el hacer que los personajes medievales no pierdan nunca la compostura ni su comportamiento caballeresco, aun en las situaciones más disparatadas. Conforme con este planteamiento, el caballero es el único que desea volver cuanto antes a su época, por no poder ni querer adaptarse a las nuevas circunstancias que le ha tocado vivir ; el escudero, en cambio, se inclina más hacia el modo de vida moderno, de talante más democrático. Puede verse en ese extremo una cierta crítica hacia algunas manifestaciones culturales de la actual sociedad de consumo.

Jean-Marie Poiré, director de *Los visitantes no nacieron ayer*, consigue llevar a buen puerto la película con un estilo narrativo tal vez algo burdo, sobre todo en las secuencias de época, pero eficiente al fin y al cabo. En esa labor le ayudan eficazmente los intérpretes, todo ellos perfectos en sus respectivos papeles, aunque con una cierta dosis de sobreactuación, muy propia, por otra parte, de este tipo de comedias a la francesa. Unos adecuados efectos especiales, versión satirizada de los empleados hasta la saciedad en multitud de cintas americanas, coadyuvan al buen resultado final de este producto fílmico, que desde luego nunca pretende apartarse de su caracterización como cine de puro entretenimiento.

LUNA NEGRA (Imanol Uribe)

APOCALIPSIS A LA ESPAÑOLA



LUNA NEGRA

NACIONALIDAD: España
FECHA: 1989 DURACION: 80 min., COLOR
DIRECTOR: Imanol Uribe
INTERPRETES: Amparo Muñoz, Fernando Guillén, Lydia Bosch, José Coronado

Imanol Uribe sorprendió gratamente, dentro de lo que cabe, a la afición y a la crítica con ‘La muerte de Mikel’ (1983), donde narraba con cierto dominio del medio cinematográfico una historia basada en la realidad sociopolítica de Euzkadi. En vista de ello, los cinéfilos esperaban con cierta impaciencia una nueva realización de este director. El nuevo producto, ‘*Luna negra*’, ha llegado por fin, y lamentablemente ha resultado una grandísima decepción.

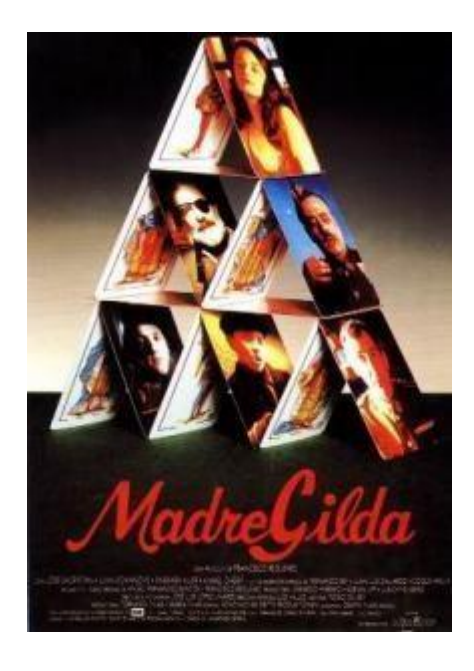
Luna negra pertenece a ese genero, bastante prodigado en los años 70 por el cine norteamericano, de películas de contenido ‘apocalíptico’ o ‘diabólico’. La serie comenzó con ‘El exorcista’ (1973), de William Friedkin, y ‘La profecía’ (1976), de Richard Donner, y luego continuó con innumerables secuelas e imitaciones. Tuvo en los 60 como precedentes ilustres a algunas películas de terror de la *Hammer-Films* británica y a una pléyade de subproductos de *serie B* de procedencia italiana y española. Uribe, por tanto, se sube al carro un poco tarde.

La historia de *Luna negra*, aunque, desde luego, no es original, no puede decirse que no sea interesante y que esté mal concebida. Lo peor que tiene la película es el ritmo narrativo, que no es nunca el adecuado y resulta casi siempre aburrido, exceptuando la secuencia de presentación, parcialmente conseguida. Uribe tiende a preparar demasiado los planos, e intenta realizar sin éxito una serie de planos-secuencia y de movimientos virtuosísticos con la cámara, innecesarios en la mayoría de los casos desde un punto de vista narrativo. En este aspecto son más las pretensiones que los resultados.

Si a eso se añaden unos diálogos literarios en exceso (explican casi todo lo que no necesita explicación, en virtud de las imágenes) y una dirección de actores prácticamente inexistente, resulta un engendro que remite peligrosamente a cierto cine comercial español de antaño ; recuérdese, por ejemplo, la inaguantable 'No profanar el sueño de los muertos' (1974), de Jorge Grau, de la que *Luna negra* no se aparta mucho. Mal está el cine de este país, si los realizadores, salvo excepciones honrosas, no saben llevar adelante una historia sencilla como la de esta cinta. En estas condiciones el gran público no lo apoyará jamás.

MADREGILDA (Francisco Regueiro)

LOS FANTASMAS DEL PASADO
(‘La Gaceta de Canarias’, 24-X-1993)



MADREGILDA

TITULO ORIGINAL: Madregilda
NACIONALIDAD: España-Alemania-Francia
FECHA: 1993 DURACION: 105 min., color
DIRECTOR: **Francisco Regueiro**
INTERPRETES: José Sacristán, Juan Echanove, Barbara Auer, Juan Luis Galiardo

Francisco Regueiro es uno de tantos autores malditos del cine español. Su ya extensa producción, siempre interesante, se ha visto por lo general rodeada de dificultades de todo tipo, sean de censura (durante el franquismo), sean de financiación y distribución. Gran parte de la culpa de esta circunstancia hay que achacársela al exacerbado intelectualismo de este director, cuyo estilo ha ido pasando, paulatinamente, del realismo crítico de sus primeras obras al esperpento cuasi-valleinclanesco de su última época, cuyo postrer ejemplo ha sido el film objeto de este comentario: ‘*Madregilda*’. Con todo, y a pesar de no haber conseguido conectar con el público en la mayor parte de las ocasiones, Regueiro ha logrado, indudablemente, a lo largo de 30 años de actividad, expresar un mundo personal bastante definido que refleja un temperamento anárquico de una lucidez fuera de toda duda. Todas sus películas destilan una especie de desesperación irónica donde se mezcla la tradición del absurdo con pinceladas de humor negro.

Regueiro está encuadrado, junto con otros realizadores, en el según algunos mal llamado 'nuevo cine español', surgido durante los años 60 de la mano del productor Elías Querejeta y con el beneplácito del entonces Director General de Cinematografía, García Escudero. La nueva Ley de Censura de aquellos años (Manuel Fraga era el Ministro de Información y Turismo) abría la mano en el terreno moral, pero, por supuesto, no en lo político ni en lo ideológico. Una serie de ayudas económicas (el Interés Especial) facilitaron la incorporación a la industria fílmica de los nuevos diplomados de la E.O.C., cuya obra fílmica se plasmó en una serie de intentos de cine social y de realismo crítico a imitación de la *nouvelle vague* francesa. Volvió a oírse hablar de cine español en los certámentes internacionales. Por otro lado, la reacción del público autóctono ante este movimiento renovador fue, como suele ocurrir en estos casos, casi nula, y tampoco fue sólo cine de calidad lo que se produjo: el subgénero del 'destape', de aciaga memoria, por ejemplo, surgió igualmente de esa nueva permisividad.

La biografía artística de Francisco Regueiro es de lo más prolífica y variada. Antes de dedicarse de lleno al 7º Arte fue, entre otras cosas, jugador de fútbol, dibujante de 'La Codorniz' y novelista. Su primer largometraje, 'El buen amor' (1963), un film sensible y cuidado, aunque intrascendente, narra el viaje a Toledo que realiza una joven pareja de estudiantes madrileños sin ahondar demasiado en los problemas inherentes a la relación de pareja. Su siguiente realización, 'Amador' (1965), un producto más ambicioso, ya tuvo problemas con la censura ; exhibida en el festival de Cannes de aquel año, es considerada una de las obras maestras del humor negro español, pues explora a fondo el problema de la insatisfacción sexual. Esta película y la siguiente, 'Si volvemos a vernos' (1967), que presentaba una insólita historia de amor entre una prostituta española y un soldado yanqui de la base de Torrejón de Ardoz, contribuyeron a caracterizar a su realizador como autor maldito.

La vena esperpéntica del cine de Regueiro se inicia con la película 'Duerme, duerme, mi amor' (1974), una curiosa muestra de humor negro, a la que sigue 'Las bodas de Blanca' (1975), un film absolutamente desquiciado y uno de los más renombrados de la última época de su autor. La descaradamente anticlerical 'Padre nuestro' (1984) y 'Diario de invierno' (1988), que según la crítica no consigue reflejar las pretensiones del director y revela de forma inexorable sus limitaciones artesanales, continúan con la misma línea estilística de Regueiro. El último ejemplo en este sentido lo constituye *Madregilda*, donde

vuelve a revelarse la tremenda brecha existente entre las intenciones artísticas de este realizador y sus verdaderas posibilidades expresivas.

Madregilda pretende ser una especie de visión esperpéntica de los primeros años del régimen franquista, una época en que supuestamente se escarbaba en los basureros y en las tumbas en busca de calcio mientras el pueblo asistía embelesado a la proyección de 'Gilda' (1946), de Charles Vidor, y el caudillo rememoraba nostálgicamente las gestas de la Cruzada mientras jugaba interminables partidas de mus en sus aposentos privados, cuidadosamente defendido por la Guardia Mora. Para ello se juega con el conocido rumor que por aquel entonces corría de boca en boca de que el Jefe del Estado había sido asesinado por un ayuda de cámara y que el que aparecía en los actos públicos no era más que un doble. La idea en sí no deja de ser sugestiva, especialmente para un argumento de comedia como éste ; lástima que los buenos momentos, que los hay, se vean ensombrecidos por un guión bastante inconexo y unos diálogos que demasiado a menudo caen en lo excesivamente campechano y ridiculizante. La sátira saludable se convierte por momentos en el descrédito sin sentido y posiblemente infundado de un personaje histórico. Algo parecido a lo que Milos Forman ya intentó en su día con Mozart en 'Amadeus' (1984), pero hecho con bastante peor gusto y mucho menor conocimiento del medio cinematográfico.

A la decepcionante impresión general que se deriva de la visión de esta película no ayuda precisamente el trabajo de los actores, sin garra y rutinario en la mayor parte de los casos, excepción sea hecha de José Sacristán, que está excelente en todo momento. La interpretación que de Franco hace Juan Echanove es más bien mediocre, y en algunas ocasiones parece que a quién realmente está imitando es a Manuel Fraga Iribarne, otro gallego de pro. Los niños que intervienen en la trama se limitan a cumplir, y su único defecto palpable es la ininteligibilidad de su dicción, achacable posiblemente al deficiente funcionamiento del sonido directo ; este es, por otra parte, un mal endémico de casi todas las películas rodadas en España de un tiempo a esta parte. La música de *Madregilda*, por fin, resulta inadecuada en la mayoría de la ocasiones.

MAGNOLIAS DE ACERO (Herbert Ross)

(‘La Gaceta de Canarias’, 1-IV-1990)



MAGNOLIAS DE ACERO

TITULO ORIGINAL: Steel Magnolias
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 115 min., color
DIRECTOR: **Herbert Ross**
INTERPRETES: Sally Field, Shirley MacLaine, Dolly Parton, Daryl Hannah

Herbert Ross empezó como coreógrafo de comedias musicales y llegó a participar en algunos montajes de altos vuelos en Broadway. También llevó a cabo la coreografía de algunas conocidas películas musicales. Pero su iniciación como director cinematográfico fue relativamente tardía, y precisamente con ‘Adios, Mr. Chips’ (1969), un musical de bastante éxito:. Gran parte de su producción posterior consiste también en comedias musicales (recuérdese la reciente ‘Pennies from Heaven’) o adaptaciones de obras teatrales, como la famosa ‘Sueños de seductor’ (1972), con guión e interpretación de Woody Allen sobre su propia comedia.

‘*Magnolias de acero*’ está también adaptada de una obra de teatro, y el autor del guión es el propio autor de la misma. En esta ocasión se puede decir que la adaptación está muy conseguida y que logra mantener en la pantalla el mismo ritmo trepidante que probablemente tendrá igualmente en el escenario. En eso se nota la experiencia escénica de Herbet Ross, el cual, como es bien sabido, ejerció también de actor y de bailarín antes de dedicarse a la coreografía. Y esa faceta de Ross (su conocimiento del mundo de los

actores y actrices y su indudable habilidad para dirigirlos/as) es la que más destaca en sus realizaciones fílmicas, que por el lado técnico suelen adolecer, sin embargo, de un quizás excesivo academicismo.

Porque lo más sorprendente de *Magnolias de acero* es que prácticamente **no tiene argumento ;** todas las escenas de la película sirven, exclusivamente, para presentarnos y definirnos a una serie de personajes tan vulgares y cotidianos que verdaderamente no necesitan ser definidos. El espectador, tras los primeros minutos, sabe en todo momento lo que va a ocurrir o lo que cada personaje va a decir o hacer, dado que se trata de personas corrientes y molientes, de los que todos conocemos a montones en nuestra vida diaria: no tienen nada especial que decirnos. Y sin embargo, la película funciona a la perfección ; es una de las comedias más agradables y divertidas que han pasado últimamente por nuestras pantallas.

La razón de este éxito se debe, podría decirse, por un lado, a los diálogos, que el guionista consigue mantener durante toda su duración a un nivel increíblemente brillante, y nunca llegan a estar forzados. Por otro lado, está la meritorísima labor de actores y actrices –especialmente estas últimas, las verdaderas protagonistas- dirigidos/as con mano maestra, como ya se ha dicho, por Herbert Ross, quien parece sentirse a sus anchas con su cámara entre tanto personaje vulgar, pero entrañable. En resumen, una película verdaderamente recomendable para toda clase de públicos, y que debió haber tenido mayor suerte a la hora del reparto de Oscars. Una magistral demostración de lo que puede llegar a ser el cine como simple espectáculo y entretenimiento.

MÁXIMO RIESGO (Renny Harlin)

MARIONETAS EN LA CUERDA
(‘La Gaceta de Canarias’, 10-X-1993)



MAXIMO RIESGO

TITULO ORIGINAL: Cliffhanger
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 108 min., color
DIRECTOR: **Renny Harlin**
INTERPRETES: Sylvester Stallone, John Lithgow, Michael Rooker, Caroline Goodall

El hecho sorprendente, pero innegable, de que engendros totalmente infumables de la calaña de la película que aquí se comenta estén dando buenos dividendos en taquilla a nivel mundial merecería un análisis sociológico a gran escala, ya que sociológica tiene que ser la explicación de todo ello, si es que la hay. ¿A dónde va a parar la audiencia de los 90? No es, desde luego, únicamente el producto de un gusto desmesurado por parte del público por los espectáculos violentos, ni tampoco parece que se trate en este caso de la identificación del espectador con un héroe. Más bien consistirá en el resultado de una enorme operación de *marketing* capaz de vender lo invendible y de hacer pasar por entretenido y emocionante lo que cualquier mentalidad medianamente lúcida diagnosticará más pronto o más tarde como uno de los mayores *bluffs* de toda la historia de la farándula.

'*Máximo riesgo*' nace de una combinación explosiva entre dos de los especímenes más siniestros que encontrarse puedan en el llamado 7º Arte: el director de procedencia finlandesa Renny Harlin y el actor norteamericano Sylvester Stallone, esta vez colaborador también en el guión, lo que agrava aún más el desaguisado. El primero de ellos constituye uno de esos casos insólitos que únicamente pueden llegar a producirse en Hollywood y que sólo se explican por la peculiar estructura que la industria fílmica reviste por aquellos pagos. Una inepcia tan reincidente como la suya sólo la toleran allí, por la única razón de que da dinero. Y algo parecido ocurre, como todo el mundo sabe, con Stallone, que contra todo pronóstico continúa siendo un revientataquillas a nivel mundial, a pesar de los pesares.

Renny Harlin hizo su debut en la gran pantalla con 'Infierno en el Artico' (1986), un insignificante subproducto anticomunista surgido durante la Guerra Fría, ya entonces en su ocaso. A continuación viene 'Presidio' (1987), una especie de híbrido sin mucha personalidad entre film de terror y película carcelaria, y por fin 'Pesadilla en Elm Street 4' (1988), posiblemente el peor episodio de esa desdichada cadena de secuelas. El primer contacto de Harlin con el cine de alto presupuesto fue la insoportable 'La jungla dos, Alerta Roja' (1990), que ya fue en su momento objeto de comentario por parte de este crítico, a la que precedió la única película medianamente presentable dentro de la filmografía de este realizador: 'Las aventuras de Ford Fairlane' (1990), un intento semifallido de conjugar mediante una estética decididamente televisiva el cine juvenil con una trama de cine negro, algo que ya había sido intentado, con bastante más sentido cinematográfico, por Martin Brest en 'Superdetective en Hollywood' (1984). Tal vez fue el relativo éxito de esta cinta lo que en definitiva decidió a los gerifaltes de Hollywood a admitir a Harlin en el selecto club de los famosos.

Sylvester Stallone, por su parte, es -como el director John Huston, y salvando las distancias- el prototipo del *self-made man* americano, que surge de la nada y al que nadie augura futuro alguno en un principio. Después de haber sido desaconsejado repetidamente por sus profesores de arte dramático en lo referente a sus posibilidades como actor, consiguió, sin embargo, introducirse en la industria del cine por medio del guión de 'Rocky' (1976), discreta cinta boxística realizada por John G. Avildsen y protagonizada por el propio Stallone. Este producto ganó, inesperadamente, el Oscar a la mejor película ; semejante éxito desató *ipso facto* una larga andanada de secuelas, algunas de ellas (las peores)

dirigidas por el propio actor, otras recurriendo al auxilio de directores de segunda fila, y dio lugar, junto con la serie –igualmente nefasta- dedicada al personaje de Rambo, al ----subgénero de películas macho-heroicas e hiperviolentas que actualmente inundan las pantallas. *Máximo riesgo*, a fin de cuentas, no es más que la última entrega de esa nefanda progresión de engendros.

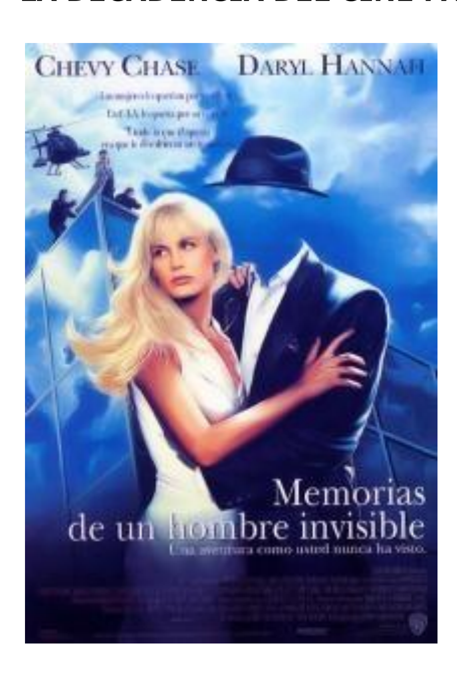
Lo que más molesta de *Máximo riesgo* no es la nula lógica de su anécdota argumental ni la a ratos excesiva violencia ; es sobre todo la más absoluta falta de ritmo narrativo de que hace gala, así como el estilo cansino de la realización por parte de Harlin, quien desperdicia de la forma más flagrante un argumento que podría haber dado mucho más de sí y un escenario de excepción: el soberbio paisaje alpino de las Montañas Rocosas. El cine de alta montaña, efectivamente, ha tenido una historia bastante gloriosa, empezando por la prestigiosas realizaciones mudas de Arnold Franck, seguidas por 'La luz azul' (1931), de Leni Riefenstahl, hasta los estrenos ya más actuales, como, por ejemplo, la excelente 'El guía del desfiladero' (1987), de Niels Gaup, cuyo argumento plagia y vulgariza *Máximo riesgo*, o 'Dispara a matar' (1988), de Roger Spottiswoode, que desarrolla con bastante más dominio del medio que en la película que aquí se comenta un asunto similar.

Tras una pretenciosa secuencia inicial que a todas luces pretendía ser una especie de *tour de force* introductorio, pero que cualquier cineasta 'amateur' habría resuelto con mayor brío, *Máximo riesgo* se debate en un perpetuo 'quiero y no puedo' donde la falta de *raccord* es la regla común: allí, por lo visto, no rige la meteorología ni el calendario, dado que de un plano a otro y sin comerlo ni beberlo se pasa de una impresionante tormenta de nieve totalmente invernal a un hermoso y plácido paisaje veraniego, para volver acto seguido (milagros del montaje) a la vorágine de los elementos desatados como si nada hubiese ocurrido. En el plano interpretativo tampoco hay mucho bueno que decir. Sylvester Stallone, protagonista absoluto, hace lo que ha hecho siempre: representarse a sí mismo. Sus registros dramáticos, por otro lado, tampoco dan para mucho más. Su antagonista, John Lightgow, hace un papel de villano similar al ya visto recientemente en 'En nombre de Caín', de Brian de Palma, con sus mismos *tics* y su correspondiente dosis de sobreactuación. Del resto del reparto mejor será no hablar. Cierto crítico norteamericano habla de los personajes de esta película como de '*marionetas en la cuerda*', y puede que esa descripción sea la que mejor se ajusta a su nefasta labor interpretativa. El excelente trailer

publicitario de *Máximo riesgo* que se estuvo proyectando durante todo el verano, con un montaje muy eficiente acompañado con los acordes del *Requiem* de Mozart, creó en muchos cinéfilos falsas expectativas acerca de esta película, y se confiaba en que Renny Harlin hubiese aprendido por fin a hacer cine. Evidentemente, las esperanzas fueron vanas ; Harlin, desde luego, no fue el realizador de aquel avance, y sigue mostrando las mismas infames características como cineasta que había dejado entrever en anteriores realizaciones.

MEMORIAS DE UN HOMBRE INVISIBLE (John Carpenter)

LA DECADENCIA DEL CINE FANTASTICO (‘La Gaceta de Canarias’, 5-IX-1993)



MEMORIAS DE UN HOMBRE INVISIBLE

TITULO ORIGINAL: Memoirs of an Invisible Man
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 95 min., color
DIRECTOR: **John Carpenter**
INTERPRETES: Chevy Chase, Daryl Hannah, Sam Neill, Michael McKean

El cine fantástico en general, y especialmente el de procedencia hollywoodiense, está en franco receso ; a partir de los años 70 parece adolecer de una furibunda afección de hemoglobina chorreante, de maquillajes llenos de horror, de aullidos en la noche y de puertas chirriantes que inundan las pantallas, con poco espacio para lo que comúnmente se ha entendido como ‘arte cinematográfico’. Es un cine de usar y tirar, destinado al consumo inmediato, que busca la espectacularidad a todo precio prescindiendo, por supuesto, de toda complejidad literaria. Los intelectuales, por otro lado, que en un principio rechazaban el hecho cinematográfico en su conjunto como formando parte de *lo popular*, no han sabido o no han querido asumir la poesía inherente a este género cuando está bien realizado –que puede llegar a liberar los más ocultos arquetipos del inconsciente, revelando de paso el verdadero espíritu de nuestra época- más que en fecha muy reciente, y algunos continúan despreciándolo en el fondo.

No hay más que acordarse del éxito multitudinario conseguido por films de la catadura de ‘La matanza de Texas’ (1974), de Tobe Hooper, ‘La noche de Halloween’ (1978), de John Carpenter, ‘Viernes 13’ (1980), de Sean S. Cunningham, y ‘Pesadilla en Elm Street’ (1984), de Wes Craven, entre otros, con sus insufribles secuelas, debidas a perpetradores de la talla de Joseph Zito, Steve Miner o Renny Harlin (éste incomprensiblemente encumbrado a los altares en la Meca del Cine en los últimos años). Algunos de estos productos –especialmente los de Carpenter, Hooper y Craven- no dejan de ofrecer un cierto interés fílmico (notable incluso en contados casos, como ‘La noche de Halloween’, ejemplo paradigmático imitado hasta la saciedad), pero eso no evita la tendencia en estas cintas a caer en el comercialismo más exacerbado, donde todo es válido a la hora de narrar una historia de sangre, locura o muertes horribles.

El caso de John Carpenter es típico de la larga serie de realizadores estadounidenses que, como, por ejemplo, Brian De Palma o Joe Dante, después de haber llevado a cabo algunas obras fílmicas de interés han sido paulatinamente fagocitados por la industria del cine de masas y por el éxito fácil para continuar en una línea más adocenada. Los primeros largometrajes de este director presagiaban (erróneamente) la eclosión de un nuevo creador dentro del campo del fantástico. Su primer film, ‘Asalto a la Comisaría del Distrito 13’ (1976), intentaba con éxito una arriesgada mezcla de géneros cinematográficos: policíaco, terror y western. Luego siguieron la ya citada ‘La noche de Halloween’ (iniciación de la fiebre *gore*) y la parcialmente fallida ‘La niebla’ (1979), que retomaba una línea poética dentro del cine terrorífico. El resultado de sus trabajos posteriores ha sido desigual: se alternan obras *cuasi* maestras como ‘La cosa’ (1982) con divertimentos sin interés como ‘Golpe en la pequeña China’ (1986), abundando más los últimos según pasan los años.

La última película de Carpenter, ‘*Memorias de un hombre invisible*’, retoma una temática ampliamente tratada por el cine clásico. Desde aquel mítico ‘El hombre invisible’ (1933), de James Whale, seguido por la secuela ‘El hombre invisible vuelve’ (1940), de Joe May, revelación del gran actor Vincent Price, especialista del género fantástico, se han sucedido las realizaciones en este sentido con mejor o peor fortuna. Concretamente se pueden citar dos films titulados igual que el clásico de Whale y dirigidos respectivamente por Raphael Nussbaum (1963) y Antonio Margheriti (1970). La cinta de Carpenter que aquí se comenta bebe de todas esas fuentes y de alguna que otra más, así como de la filmografía previa de su realizador. *Memorias de un hombre invisible* tiene un arranque

que promete bastante más de lo que luego se puede presenciar: comienza con un homenaje a ‘Perdición’ (1944), de Billy Wilder, y de hecho, la historia está estructurada en un largo *flash-back*, como en esa película y también en ‘El crepúsculo de los dioses’ (1950), del mismo director. Las citas cinéfilas abundan, sobre todo en la primera parte ; tenemos, por ejemplo, una clara referencia a ‘Apache’ (1954), de Robert Aldrich, en la secuencia nocturna en que el protagonista recorre las calles hambriento. Todo ese principio refleja de alguna manera la inocente atmósfera de las películas de *serie B* de los años 50. Lástima que la buena impresión inicial se malogre rápidamente una vez planteada la trama y presentados los personajes principales. El desarrollo del argumento está totalmente falto de inspiración, y todo queda en una historia sin mucha originalidad que recuerda vagamente a ‘El chip prodigioso’ (1987), de Joe Dante, y en la consabida exhibición de efectos especiales.

Tal vez el principal error del planteamiento de esta película a nivel de guión radique en el tono de comedia que se ha elegido, hecho que ha obligado a los guionistas a incluir escenas supuestamente jocosas y una serie de personajes más propios de un serial televisivo que de un film fantástico. A todo esto se suma una historia de amor totalmente inverosímil que pretende articularse como un *McGuffin*, es decir, como un pretexto más o menos absurdo que desencadene la acción, al modo hitchcockiano. Pero la cita de los clásicos no es suficiente para darle fuerza a una historia que hace aguas, y ni los espectaculares efectos especiales de la Industrial Light & Magic ni la eficiente labor de los intérpretes consiguen salvarla. Y eso que Chevy Chase (un gran actor, dígase lo que se diga) hace todo lo posible por parecerse al Fred MacMurray de ‘Perdición’, y Daryl Hannah intenta con todas sus fuerzas darle la contrapartida. Da la impresión de que John Carpenter ha perdido los papeles y ya no consigue ni siquiera acercarse a sus logros de antaño. En este caso concreto no le funciona en absoluto la mezcla de géneros (comedia+fantástico+ espionaje), y sólo consigue que el sufrido espectador se haga un lío y acabe desinteresándose por completo de la historia, un argumento que en un principio parecía cuando menos, curioso. La decadencia que en los últimos años esta sufriendo el cine fantástico ha arrastrado a Carpenter en su vorágine, y parece difícil que éste logre recuperarse (si es que lo quiere así), aunque, desde luego, sería deseable que lo consiguiera.

MI PADRE (Gary David Goldberg)

(‘La Gaceta de Canarias, 27-III-1990)



PADRE

TITULO ORIGINAL: Dad
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 114 min., color
DIRECTOR: **Gary David Goldberg**
INTERPRETES: Jack Lemmon, Ted Danson, Olympia Dukakis, Kathy Baker

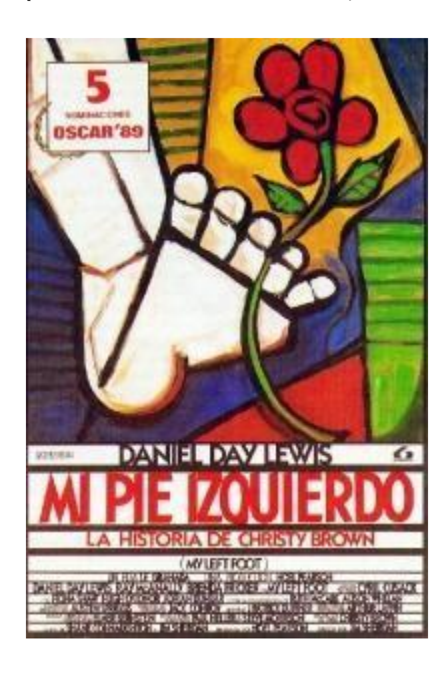
Para realizar este típico melodrama familiar, Gary David Golberg se inspiró en los más importantes precedentes en la historia de la cinematografía más o menos reciente. No hay duda de que ‘*Mi padre*’ se ha hecho pura y únicamente como un homenaje a ese gran y veterano actor que es Jack Lemmon (de cuya filmografía se está viendo precisamente ahora una extensa muestra en TVE2). Por eso la referencia fílmica más directa es otra cinta de similares características filmada para mayor gloria de los también veteranos Henry Fonda y Katherine Hepburn: se trata de ‘En el estanque dorado’ (1980), de Mark Rydell. Pero no es eso lo único ; asimismo se pueden rastrear en *Mi padre* diversos homenajes más o menos evidentes al resto de la filmografía de Jack Lemmon. Las referencias a ‘Días de vino y rosas’ (1962), de Blake Edwards, por ejemplo, son constantes: el invernadero donde transcurren algunas de las secuencias más importantes del filme, las alusiones al alcoholismo (la broma del *coq-au-vin*), etc.

De todas formas, esta película en su totalidad constituye un homenaje al cine de otrora, tanto por la historia que narra –no muy típica de la Amblin Entertainment, que digamos- como igualmente por su factura técnica, con una sorprendente ausencia de efectos especiales y en absoluto sofisticada en cuanto a planificación. La visión de *Mi padre* resulta gratamente reconfortante para el cinéfilo por las razones arriba apuntadas, y tal vez vaticine mejores y más halagüeños tiempos para el cine de evasión norteamericano, bastante venido a menos en los últimos años. Si Steven Spielberg se dedica a producir películas de estas características, es que algo se está cociendo en Hollywood, y bueno, por lo que parece.

Aparte de la insuperable actuación de Jack Lemmon (uno de los pocos actores que quedan de los de antes, capaces por sí solos de llenar una pantalla con su presencia y de justificar la visión de una película), también está muy bien el resto de los componentes del reparto, que en realidad sólo están allí para suministrar el adecuado acompañamiento orquestal al solo de Lemmon. De todos ellos el que más destaca con luz propia es Ted Danson, quien parece empeñado en superar su etapa televisiva (*Cheers*), y lo va a conseguir si sigue en esa línea ; no hay que olvidar su soberbia interpretación en 'Un toque de infidelidad' (1989), de Joel Schumacher, que se pudo ver hace pocos meses. La película, en resumen, resulta grata de ver, tanto para el cinéfilo como para el público en general. En gran parte ello es debido, sobre todo, a la pulcra labor de dirección de Gary David Goldberg, autor asimismo del guión, quien ha sabido en todo momento sacar provecho de los elementos –humanos y técnicos- de que disponía para conseguir llevar la nave a buen puerto con una gran elegancia.

MI PIE IZQUIERDO (Jim Sheridan)

UNA DE MINUSVALIDOS
(‘La Gaceta de Canarias’, 31-V-1990)



MI PIE IZQUIERDO

TITULO ORIGINAL: My Left Foot
NACIONALIDAD: GB
FECHA: 1989 DURACION: 97 min., color
DIRECTOR: **Jim Sheridan**
INTERPRETES: Daniel Day Lewis, Hugh O’Connor, Blenda Flicker, Ray MacAnally

El mensaje de ‘*Mi pie izquierdo*’, de Jim Sheridan, no es nuevo en la historia del cine: los minusválidos físicos no tienen por qué ser simultáneamente disminuidos mentales ; antes bien, hay muchos ejemplos de los contrario (véase el famoso caso de la sordera de Beethoven o el de la ceguera de Homero), o sea, que el desarrollo que la naturaleza impide por la vía normal se produce por lo general de forma sorprendente por otras vías más heterodoxas. El 7º Arte nos ha mostrado esta tesis en infinidad de ocasiones: ‘Moulin Rouge’(1953), de John Huston, o ‘El loco del pelo rojo’(1956), de Vincent Minelli, serían ejemplos arquetípicos.

Pero, ¿qué es lo que convierte a *Mi pie izquierdo* en un caso especial dentro de su género? A primera vista, parece que la película no aporta nada original y que continúa con mayor o menor éxito la línea de sus predecesoras. De hecho, no se trata más que de la trasposición a celuloide del libro autobiográfico del pintor minusválido irlandés Chris

Brown, algo que ya se había visto por ejemplo, en 'Hijos de un dios menor', que también obtuvo un Oscar en su momento. Pero esta cinta tiene evidentemente algo más, y no únicamente la genial interpretación de su protagonista, premiada, como es sabido, por la Academia. El estilo narrativo de *Mi pie izquierdo* es inconfundiblemente 'británico' (así, entre comillas, para no ofender a los irlandeses) ; sus personajes tienen todos ellos unas buenas intenciones y una inocencia que recuerda, sin lugar a dudas, a aquellas añejas comedias de la Ealing. Pero también remite el filme, por su atmósfera, a las películas de John Ford rodadas en Irlanda: 'El hombre tranquilo' (1962), por ejemplo. El resultado de la mezcla de todos estos elementos es un producto intimista donde se evita cuidadosamente cualquier concesión a la galería. Algo que va escaseando en el cine comercial de la actualidad, y más en un *biopic* como éste.

Al igual que en el citado filme de Minelli (aunque con un estilo radicalmente distinto), la película trata de analizar desde un punto de vista psíquico y sociológico a su protagonista, situándolo no sólo en su ambiente familiar, sino también en el barrio de Dublín en el que habita ; de ahí su estilo narrativo sencillo y directo. No se trata de un héroe ni de un santo, sino de una persona normal que trata de abrirse camino en la vida, con la dificultad añadida que comporta su deficiencia física. Y su modo de comunicarse con el resto del mundo es a través del arte, de la pintura con el pie izquierdo (de ahí el titulo), especialidad en la que necesariamente es autodidacta. Jim Sheridan ha conseguido mantener el interés en su película a lo largo de todo el metraje, por medio de un inteligente guión basado en una serie de *flash-backs* que remiten a diversas obras pictóricas de Chris Brown, cuyo estilo es así de paso diseccionado psicoanalíticamente, contribuyendo a una mejor comprensión de las motivaciones del artista. Una lección de buen cine, en suma, que ojalá se prodigue en ulteriores realizaciones de este joven director irlandés.

MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN (Woody Allen)

TODO ES POSIBLE EN NUEVA YORK
('La Gaceta de Canarias', 22-V-1994)



MISTERIOSO ASESINATO EN MANHATTAN

TITULO ORIGINAL: Manhattan Murder Mistery
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 100 min., color
DIRECTOR: **Woody Allen**
INTERPRETES: Woody Allen, Diane Keaton, Alan Alda, Anjelica Huston

Gran parte de la filosofía de Woody Allen puede resumirse en el título de la canción de Cole Porter que se escucha durante los títulos de crédito de esta película: 'Resulta que me gusta Nueva York'. Pues este director es un típico producto de esa ciudad norteamericana, una urbe donde realmente todo es posible, como él ha demostrado en muchas de sus obras. El peculiar carácter de este curioso cineasta queda definido por aquella anécdota de todos conocida de cuando renunció a acudir a recoger el Oscar que se le había concedido por 'Annie Hall' (1977) porque prefirió quedarse a tocar el clarinete en su club habitual de jazz. Ese es el humor de Allen, principal representante del cine judío neoyorquino actual: una comicidad por la que esa comunidad étnica se cuestiona alegremente a sí misma sus tradiciones, peculiaridades y defectos. En el cine de Woody Allen se encuentra siempre alguna alusión despectiva, pero cariñosa, a su maestro, el gran Jerry Lewis. Fue precisamente a éste a quien se debió que Allen se iniciase en la dirección después

de haber escrito guiones para otros directores, como por ejemplo el de '¿Qué tal, Pussy-cat?' (1965), de Clive Donner, o el de 'Sueños de seductor' (1972), de Herbert Ross. La primera película de Allen, 'Toma el dinero y corre' (1969), iba en principio a ser dirigida por Jerry Lewis. Y hay quien define al director que aquí nos ocupa como un hermano pequeño de aquél que se ha preocupado por el psicoanálisis e intenta profundizar algo más en las cultura contemporánea. Ambos, por otra parte, coinciden en sus problemas con las mujeres, las catástrofes involuntarias que provocan y su freudiana torpeza ante la vida.

El crítico Esteve Riambau detecta a dos realizadores bajo la firma de Woody Allen. Uno de ellos sería aquel que, tras la citada 'Annie Hall', decidió evocar a Ingmar Bergman como árbitro frente a la dicotomía entre el amor y la muerte ; el otro es el cómico que consiguió introducir esa misma acidez en una visión organizada del mundo. En el historial artístico de Allen figura –antes de iniciarse en el 7º Arte- una larga actividad como articulista, creador de sketches para televisión, actor en cabarets recitando sus propios textos y teatro, actuando y también como autor. Esa experiencia le lastró sensiblemente en sus primeras realizaciones para la pantalla, que se resienten de una narrativa poco equilibrada que no logra unir del todo entre sí los diferentes momentos humorísticos. No fue hasta 'La última noche de Boris Grushenko' (1975) que Allen encontró por fin la coherencia entre unos presupuestos cómicos realmente eficaces y renovadores y su adecuada puesta en imágenes. 'Interiores' (1978), primer -y brillante- intento de Allen de abandonar el registro cómico, una interesante muestra de melodrama de inspiración bergmaniana, le sirvió como trampolín para desarrollar un nuevo tipo de comedia dramática de altos vuelos de la que quizás el ejemplo más significativo sea 'Manhattan' (1979), que ha definido su estilo a partir de entonces. Allen, en definitiva, se ha configurado como uno de los directores de cine norteamericanos más interesantes de las últimas décadas, un cineasta extremadamente inteligente, según la opinión del crítico David A. Cook.

'*Misterioso asesinato en Manhattan*', última realización de Woody Allen, se inscribe en una larga serie de sátiras psicoanalíticas de esa sociedad neoyorquina de clase media que su autor tanto ama, pero que no duda en fustigar sistemáticamente con, entre otros títulos, 'Broadway Dany Rose' (1984), 'La Rosa Púrpura del Cairo' (1985) o 'Días de radio' (1987). En este caso se toma como pretexto cómico una historia policíaca vagamente inspirada en el clásico 'La ventana indiscreta' (1954), de Alfred Hitchcock ; igual

que en aquella cinta, la investigación del asesinato no es abordada por la policía, sino por una persona normal –una mujer en este caso- que sospecha de su vecino. El estilo narrativo, sin embargo, no es hitchcockiano, ni mucho menos, puesto que no se insiste tanto en el suspense como en la descripción psicológica del ciudadano medio. En ese sentido también se podría relacionar esta película con 'El gato conoce al asesino' (1977), de Robert Benton, otra curiosa muestra de thriller humorístico.

En esta película, que llega a las pantallas tinerfeñas con un año de retraso, Woody Allen vuelve a hacer gala de su ya habitual maestría narrativa, trabajando sobre un guión propio verdaderamente brillante en el cual se conjuga a la perfección la comicidad de unos diálogos sin desperdicio con el misterio de la subyugante trama policial. La cámara está siempre en el lugar que debe y se mueve únicamente cuando es imprescindible, como siempre ocurre en las últimas obras del cineasta. La dirección de actores, por otro lado, es verdaderamente magistral, como de costumbre ; destaca, en un reparto muy equilibrado, la actuación de la pareja protagonista: un Woody Allen que se supera a sí mismo en su acostumbrado papel de personaje cargado de complejos, y una Diane Keaton Maravillosa que le da el adecuado contrapunto. Esta actriz, que no había vuelto a actuar para Allen desde 'Días de radio', se encuentra visiblemente a gusto con este director, que ha sabido sacar de ella sus mejores registros interpretativos.

MR. JONES (Mike Figgis)

EL HIMNO DE LA ALEGRIA
('La Gaceta de Canarias', 13-III-1994)



MR. JONES

TITULO ORIGINAL: Mr. Jones
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 108 min., color
DIRECTOR: **Mike Figgis**
INTERPRETES: Richard Gere, Lena Olin, Anne Bancroft, Tom Irwin

El caso de Richard Gere es, desde luego, curioso. Etiquetado de 'guaperas' tras su aparición como protagonista en filmes como 'American Gigolo' (1978), de Paul Schrader, y 'Oficial y caballero' (1981), de Taylor Hackford, entre otros, ha sido menospreciado sistemáticamente por gran parte de la crítica española, que se muestra incapaz de apreciar en su justo valor la versatilidad y las evidentes dotes dramáticas de este actor. Gere, no obstante, lleva ese sambenito de *sex-symbol* muy a su pesar, y en vez de dejarse llevar por el éxito fácil, selecciona muy cuidadosamente sus actuaciones para la gran pantalla y los directores bajo los que trabaja, los cuales no parecen tener inconveniente en utilizar a un actor de sus características. Ultimamente Gere está interviniendo personalmente en la producción de algunas de sus películas, y eso constituye un punto a su favor.

En ‘*Mr. Jones*’, película del director de procedencia británica Mike Figgis que ha accedido a nuestras pantallas con casi un año de retraso, Gere representa el papel de un psicótico maníaco-depresivo con tendencias suicidas ; es un personaje extremadamente complicado, pues debe reflejar todos los matices posibles entre la normalidad y la locura, y el actor lo desempeña a la perfección, hasta el punto de que resulta difícil imaginarse a otro en su lugar. La película pertenece a ese género fílmico dedicado a la disección de la mente de un enfermo psíquico. Tal vez el ejemplo más paradigmático de este tipo de cine esté constituido por gran parte de la producción del gran Alfred Hitchcock, quien a menudo bebió de las fuentes de la psiquiatría para desarrollar sus tramas de suspense. Ahí está, por ejemplo, el caso de paranoia descrito en ‘La soga’ (1948), los de neurosis traumática en ‘Sospecha’ (1942) y ‘Recuerda’ (1945), etc. Otros directores de prestigio han abordado asimismo el género con éxito, como es el caso de Robert Rossen en ‘Lilith’ (1964), por ejemplo.

Una psicosis maníaco-depresiva suele presentar en su cuadro clínico dos fases, según los casos: una depresiva, cuyo principal síntoma es una depresión profunda acompañada por una desaceleración generalizada de la actividad mental y física, en el curso de la cual el paciente puede intentar suicidarse, o una maníaca, caracterizada por emociones intensas, júbilo y actividad incansable (recuérdese el episodio de la sala de conciertos en *Mr. Jones*). El caso que estudia la película de Figgis es bastante peculiar, puesto que presenta ambas fases en una misma persona, alternando con largos períodos de aparente normalidad, lo cual no suele ser muy frecuente. El psicótico tiende, según se ha observado, a confundir a menudo ‘lo que es’ con ‘lo que debería ser’ ; disocia los efectos de las causas, los sentimientos de las acciones, las conclusiones de las premisas o la verdad de los testimonios. Su conducta en ocasiones grotesca es la consecuencia de su creación de un sistema cerrado que se valida a sí mismo y es internamente consistente en sus propios términos.

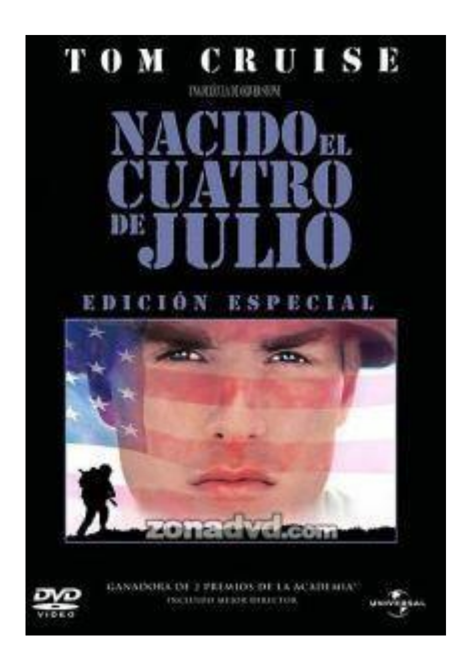
Mike Figgis, el director de la cinta que aquí se comenta, continúa satisfaciendo con este su quinto largometraje los buenos augurios que sus obras anteriores permitían aventurar. Procedente del teatro y de la publicidad, se inició en el 7º Arte con ‘The House’ (1984), un encargo para televisión que pasó sin pena ni gloria. El éxito le vino de la mano de ‘Lunes tormentoso’ (1987), su segunda película, una interesante muestra de cine negro al estilo británico, con elementos melodramáticos y una inteligente utilización de la músi-

ca de jazz. ‘Asuntos sucios’ (1989), su siguiente realización, ya filmada con capital norteamericano, volvía a desarrollar una trama policíaca y permitía a Richard Gere desplegar una de las mejores actuaciones de su carrera, encarnando a un policía corrupto y denodadamente malvado. Le sigue ‘Liebestraum’ (1991), un film al parecer no estrenado en nuestro país, y por fin *Mr. Jones*.

Figgis demuestra en sus films una rara habilidad para penetrar psicológicamente en sus personajes y para sacar adelante situaciones que en manos de otros directores habrían resultado rocambolescas, una cualidad que comparte con otros cineastas compatriotas suyos de su generación, como es el caso de Stephen Frears, por ejemplo, con el que se podría establecer más de un paralelismo. Toda la secuencia inicial del intento de suicidio desde lo alto de un tejado, por ejemplo, está magistralmente planificada y no deja ni un solo momento de resultar creíble. A todo ello coadyuva, desde luego, la gran convicción que Richard Gere sabe comunicar a su personaje en todo momento. El *casting* de la película, por otra parte, es perfecto: todo el elenco, tanto protagonistas como comparsas, está magnífico en sus respectivos cometidos ; se han elegido los actores y las actrices adecuadas para cada caso. El guión también raya a gran altura, con unos diálogos totalmente verosímiles, cosa que no deja de tener su mérito, máxime tratándose de una película como ésta, con poca acción y mucha conversación.

NACIDO EL 4 DE JULIO (Oliver Stone)

(‘La Gaceta de Canarias’, 6-III-1990)



NACIDO EL 4 DE JULIO

TITULO ORIGINAL: Born on the fourth of July
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 138 min., color
DIRECTOR: **Oliver Stone**
INTERPRETES: Tom Cruise, Kyra Sedwick, Raymond J. Barry, Jerry Levine

En esta película, nominada para ocho Oscars, se pretende –al igual que el resto de las candidatas, según se ve- reflexionar sobre un aspecto de la historia reciente de los Estados Unidos, concretamente la Guerra de Vietnam y la oposición que provocó en su momento por parte del estamento estudiantil. Oliver Stone, que ya había abordado anteriormente (‘Platoon’, 1987) este difícil tema, se limita en esta ocasión a trasponer a imágenes el relato autobiográfico del sargento Ron Kovic, herido en aquella contienda y posteriormente concienciado en contra de la guerra. El tema de los problemas que plantea la reinserción social de los veteranos de guerra ya había sido tratado fílmicamente por William Wyler en la modélica ‘Los mejores años de nuestra vida’ (1946), y en ‘*Nacido el 4 de Julio*’ no se puede negar la influencia de aquella cinta, teniendo en cuenta las diferentes características de ambas guerras (2ª Guerra Mundial y Vietnam), así como los casi 25 años transcurridos de una a la otra. También hay referencias a otra cinta antibélica clásica: ‘Re-

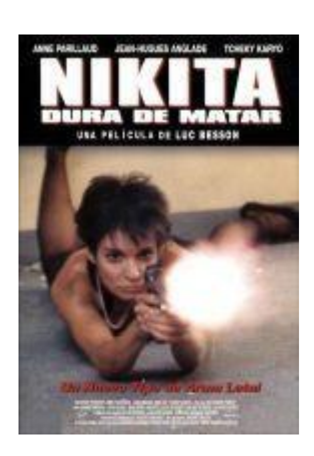
mordimiento' (1932), de Ernst Lubitsch. Esto demuestra que Oliver Stone y sus guionistas estudiaron muy a fondo el asunto antes de emprender el rodaje de su película.

La principal diferencia a nivel de argumento entre la película de Stone y la de Wyler es que en aquella no se trataba en absoluto el tema de la guerra en sí ; al fin y al cabo, los norteamericanos nunca tuvieron mala conciencia respecto a su participación en la 2ª Guerra Mundial, y además ganaron. La guerra de Vietnam, en cambio, planteó casi desde un primer momento una fuerte oposición en el país, como es sabido ; demostró a muchas personas que la guerra no es un juego de niños, como se había llegado a pensar por influencia de los medios de comunicación de la época, y que cumplir las órdenes sin rechistar no es la única forma de servir a la patria. Este aspecto está muy trabajado en el film. Oliver Stone es un director que a ojos vista está empeñado en convertirse en un clásico. De ello dan fe su insistencia en tratar con bastante seriedad asuntos de gran actualidad y trascendencia ('Salvador', 1985, 'Platoon', 1987, 'Wall Street', 1988), así como su personal forma de planificar, con una cámara en constante movimiento. Y hay que reconocer que por lo menos consigue hacerse notar, al menos en cuanto a Oscars y demás premios se refiere. Porque si bien *Nacido el 4 de Julio* fue la gran perdedora del último festival de Berlín, es sin embargo de esperar que sea mejor tratada en la ceremonia de los Oscars de este año. Se lo merece, pues –aún teniendo en cuenta sus excesos, derivados de la peculiar forma de trabajar del director- no se puede negar que es una buena película, una de las más interesantes que se han podido ver en nuestras pantallas en los últimos meses.

Mención aparte merece la dirección de actores de esta película, especialmente en lo que se refiere a la actuación del protagonista, Tom Cruise. Este joven actor había sorprendido agradablemente, ya desde su fugaz aparición en 'Rebeldes' (1982), de Coppola. Aquí consigue lanzar su 'do de pecho' interpretativo, bordando en todo momento un personaje de por sí complicado. También está a la altura el resto del elenco.

NIKITA, DURA DE MATAR (Luc Besson)

PERMISO PARA MATAR
('La Gaceta de Canarias', 28-X-1990)



NIKITA, DURA DE MATAR

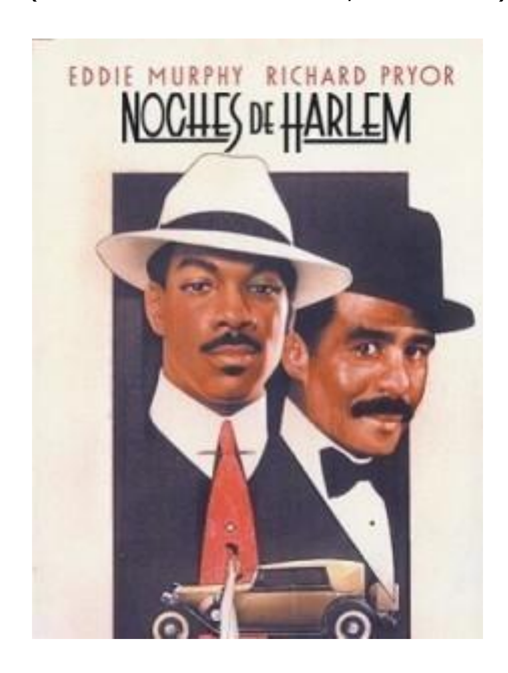
TITULO ORIGINAL: La femme Nikita
NACIONALIDAD: Francia-Italia
FECHA: 1989 DURACION: 114 min., color
DIRECTOR: **Luc Besson**
INTERPRETES: Anne Parillaud, Jean-Hughes Anglade, Tcheky Karyo, Jean Reno

A primera vista, la moraleja de '*Nikita, dura de matar*', de Luc Besson, parece ser la misma que la de la serie de James Bond 007: matar, en sí, no es tan malo, pero hay que saber a quién se mata y hacerlo con elegancia. No obstante, conforme va transcurriendo el metraje del film, el espectador se percata de que la intencionalidad del director es justo la contraria ; no pretende en absoluto hacer una apología de la violencia igual que otras películas de similar factura, como por ejemplo 'Robocop' (1987), de Paul Verhoeven, sino que se muestra intencionadamente crítico ante las situaciones violentas que describe. Se podría categorizar a Luc Besson como a un cineasta con más pretensiones que resultados. Aparte del guión del olvidable 'Kamikaze' (1986), de Didier Grousset, su trabajo más conseguido hasta el momento ha sido 'Subway' (1985), interesante –aunque parcialmente fallida- incursión en el cine negro. Le siguió 'El gran azul' (1988), que, pese al éxito obtenido, no deja de ser un film pretencioso y mediocre donde salen claramente a la luz los defectos de su realizador. Ahí se revela, particularmente, la desmedida afición de Besson por los *travellings* injustificados y por la música de Eric Serra, el cual confunde la tensión fílmica con la estridencia electrónica.

Nikita viene a ser como un compendio de esos defectos. Su intención es buena, pero como suele decirse, "*de buenas intenciones está alfombrado el infierno*". La película comienza con buen ritmo, y tras una secuencia inicial lograda dentro de lo que cabe, se mantiene hasta aproximadamente la mitad del metraje, justo hasta el momento en que la protagonista sale a la calle y comienza a realizar sus misiones de asesina a sueldo de la policía. A partir de ese instante la historia se lía en un tándem de amor-violencia que Besson no acierta a desenmarañar ; la narración se hace cada vez más confusa y falta de ritmo, logrando a la larga que el espectador termine perdiendo el interés. De todas formas, no se puede negar que Besson tiene a veces detalles inspirados, por ejemplo, la acertada utilización de la *elipsis* (llegan a transcurrir hasta tres años en un solo cambio de plano). También es ajustada la dirección de actores y actrices. En este sentido hay que hacer especial mención de la protagonista, Anne Parrillaud, excelente en todos los momentos de su difícil papel.

NOCHES DE HARLEM (Eddie Murphy)

(‘La Gaceta de Canarias, 9-II-1990)



NOCHES DE HARLEM

TITULO ORIGINAL: Harlem Nights
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 115 min., color
DIRECTOR: **Eddie Murphy**
INTERPRETES: Eddie Murphy, Richard Pryor, Redd Fox, Danny Aiello

Por lo que se había podido ver hasta el momento de la labor cinematográfica de Eddie Murphy –un buen actor de comedia, y poco más- es una grata sorpresa esta *opera prima* como director. Hay que reconocer, en efecto, que el protagonista de la mediocre ‘Superdetective en Hollywood’ se ha tomado muy en serio su primer trabajo tras la cámara, y que el resultado conseguido, a pesar de los evidentes fallos, no deja de ser encomiable.

Murphy ha bebido de las fuentes del cine de gángsters de las últimas décadas ; en ‘*Noches de Harlem*’ se notan huellas bastante claras de filmes tan significativos dentro de este género como ‘La matanza del día de San Valentín’ (1976), de Roger Corman, ‘El golpe’ (1973), de George Roy-Hill, ‘Ragtime’ (1981), de Milos Forman, o incluso ‘Cotton Club’ (1984), de Francis Ford Coppola, entre otros, en cuando a línea argumental y ambientación se refiere. Y hay que reconocer que ambos aspectos están bastante consegui-

dos, así como la muy cuidada selección de piezas músicales en la banda sonora. También alcanza un nivel nada desdeñable la dirección de actores. Este es un aspecto en el que Murphy ha puesto un especial cuidado, echando mano sin duda de su propia experiencia en el campo de la actuación. Nos parece un acierto el hecho de haber adoptado él mismo un papel secundario, huyendo así del divismo fácil, y haber relegado la máxima responsabilidad interpretativa en el excelente Richard Pryor y en un nutrido grupo de secundarios, todos ellos casi perfectos en sus respectivos papeles.

Con todo lo dicho *Noches de Harlem* podría haber sido una gran película, y sin embargo no lo es. La razón estriba probablemente en la falta de experiencia de su director, que no ha sabido imprimir a la narración el ritmo adecuado. Le falta aquella frescura –intermedia entre la comedia y el drama- que hace admirar filmes como 'El golpe', por ejemplo. Aquí se encuentra una obra pretendidamente *de qualité*, pero conseguida sólo a trozos (la secuencia inicial, especialmente) y con fragmentos verdaderamente lamentables, como la persecución con los gángsters llorosos, muy mal resuelta, y que pudo haber sido lo mejor de la cinta. Sólo cabe esperar que Eddie Murphy aprenda de sus fallos y acabe convirtiéndose con el tiempo en el buen director de cine que todavía no llega a ser.

'81/2' Y GEORGINA: UN INTENTO DE APROXIMACIÓN IDEOLÓGICA

(Pecera escrita, 1970)





FELLINI 81/2

TITULO ORIGINAL: Otto e mezzo
NACIONALIDAD: Italia-Francia
FECHA: 1963 DURACION: 125 min. , B/N
DIRECTOR: **Federico Fellini**
INTERPRETES: Marcelo Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo

GEORGINA

TITULO ORIGINAL: I"ll never forget what „is name is
NACIONALIDAD: GB
FECHA: 1967 DURACION: 95 min. , color
DIRECTOR: **Michael Winner**
INTERPRETES: Orson Welles, Oliver Reed, Carol White, Harry Andrews

Un hombre de nuestro tiempo, totalmente inmerso en la sociedad de consumo, se da cuenta de su alienación e intenta librarse de ella, de ser sincero consigo mismo. Para ello lo primero que hace es despedirse de una forma un tanto violenta del empleo que tenía hasta el momento: realizador de una productora de 'filmlets' publicitarios. Su ex-jefe le advierte algo sardónicamente que no va a lograr su propósito, que el ser sincero y tener ideales ya no se estila en la época que nos ha tocado vivir. No obstante, nuestro hé-

roe se dirige a un amigo, propietario de una revista literaria, y vuelve a acupar el puesto de redactor que había abandonado años atrás para dedicarse a la publicidad. La secretaria de la revista es una chica muy atractiva llamada Georgina. El hombre a que nos referimos está casado ; él y su mujer viven separados, aunque no han decidido divorciarse todavía y siguen viéndose de cuando en cuando. Además tiene nuestro hombre dos amantes que se lo reparten de común acuerdo. En el momento que describimos ha decidido dejarlas a ambas, y así lo hace. Nuestro hombre -no recuerdo cómo se llama- intenta reconciliarse con su esposa ; quizás sean sus dos hijos los que le impelen a ambos a aplazar el divorcio. No obstante, la unión resulta cada vez más difícil. Es más sencillo el acercamiento a Georgina, que resulta ser una mujer de una extraña inteligencia. Georgina hace, tal vez sin proponérselo, que este hombre reviva su pasado, lo que ocurre volviendo a encontrar antiguos compañeros de colegio y también por los sueños. Estos sueños le explican el por qué de su comportamiento con las mujeres ; las considera como juguetes más que como personas. Georgina es la primera que no se le entrega a la primera de cambio. Mientras tanto han ocurrido cosas: aprovechando que nuestro héroe estaba en Cambridge con Georgina entrevistando a un catedrático, el director de la revista ha vendido las acciones de la misma a la compañía publicitaria de la que había huido su amigo. La explicación que le dará es que su mujer quería comprarse un coche último modelo y que “*las ideas no producen bastante dinero*”. Nuestro hombre está de nuevo en manos de su antiguo jefe. Vuelve a realizar películas publicitarias. Esta vez no quiere que nadie le aconseje ; quiere realizar la obra maestra de su vida: una película en la que se reflejan, mientras se anuncia cierto tomavistas japonés, todas las secuencias de su destrozada vida. para colmo de desesperación, Georgina muere en un accidente de tráfico. Las escenas finales son descorazonadoras. Nuestro hombre lucha a brazo partido contra el acompañante de su esposa en una fiesta ; todavía sigue aferrado a sus ideales. No se sabrá si logrará reconciliarse con su esposa. Este es, agrandes rasgos, el argumento de ‘*Georgina*’, de Michael Winner.

No voy a exponer el de ‘*Fellini 81/2*’, porque ya es suficientemente conocido. Lo que quiero indicar es que ambas cintas presentan problemas semejantes, vistos, eso sí, bajo el prisma de unas mentalidades diferentes. En efecto, en el primer film nos encontramos con la clásica flema británica y las escenas violentas que a veces parece no viene a cuento se pueden aceptar dentro de la tónica de sátira amarga en que está concebida la película. En ‘81/2’, por el contrario, se dejan ver claramente el buen humor y el optimismo italianos. Fellini nos da una solución lógica y viable a su problema en oposición a la

presentación de problemas y apertura de interrogantes, sin indicación alguna de solución, de la cinta británica. El problema que se plantea es el siguiente: ¿Hasta qué punto son compatibles la enseñanza clásica ‘boarding school’ inglesa en un caso y colegio religioso católico en el otro- con la mentalidad de nuestra época? El ejemplo que nos ponen ambos films es el de la vida sexual, las relaciones hombre-mujer ; se pretende en ellos que la educación escolar actual produce tremendos complejos en ciertas personas, sobre todo en aquellas de carácter más impresionable. En resumen: creo que por este punto se podrá trazar un paralelismo ideológico entre ambas películas ; la diferencia en los distintos argumentos no influye para nada en mi tesis, puesto que ello depende sólo del contexto en que el director quiera plantear su problema. Creo, en definitiva, sumamente interesante ver el mismo caso tratado en diferentes entornos y con técnicas diversas, ya que esto demuestra que se trata de un problema que preocupa en todas partes por igual.

PARQUE JURÁSICO (Steven Spielberg)

ECOSISTEMAS INCOMPATIBLES
(‘La Gaceta de Canarias’, 31-X-1993)



PARQUE JURASICO

TITULO ORIGINAL: Jurassic Park
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 120 min., color
DIRECTOR: **Steven Spielberg**
INTERPRETES: Richard Attenborough, Sam Neill, Laura Dern, Jeff Goldblum

Steven Spielberg se ha convertido con los años –al margen de la calidad o no calidad de su obra fílmica, la cual es, por supuesto, discutible- en un personaje verdaderamente especial. Su reciente y solemne devolución al cineasta francés Maurice Pialat de un trofeo que éste había subastado años atrás lo define como un redomado *showman* a la americana que siempre sabe ganarse a la audiencia, ocurra lo que ocurra. Esa innegable cualidad de hombre-espectáculo le ha sido echada en cara desde siempre por gran parte de la crítica, que nunca ha sido capaz de perdonar a este realizador norteamericano su insólita habilidad para atraer el dinero hacia su cuenta corriente. Su obra fílmica ha sido sistemáticamente diseccionada y analizada, y esta circunstancia ha traído consigo que su valor intrínseco como director de cine haya sido, paradójicamente, sobrestimado, pero a la vez subestimado, y que nunca se le haya sopesado en lo que realmente vale.

Durante los años 70, coincidiendo con sus primeras realizaciones para la pantalla grande, Spielberg era aclamado casi unánimemente por el supuesto "*vigor, dinamismo y brillantez*" de su cine, unas películas en las que, igual que en las actuales como „*Parque Jurásico*‟, se destacaba la ironía y el paternalismo hacia el espectador, a quien siempre intentaba sorprender. Se le consideraba un preclaro representante del cine típicamente californiano, con sus personajes directos, crédulos y sin complejos, inspirados en el americano medio, un estilo totalmente opuesto al pretendido intelectualismo de los cineastas de las costa Este. Todo eso no parecían características expresamente negativas a la crítica cinematográfica de aquel entonces ; simplemente se trataba de un director netamente **comercial**, pero de indudable competencia técnica, que había sabido asimilar perfectamente todo lo aprendido durante su larga etapa televisiva.

Las cosas empezaron a cambiar cuando se pudo comprobar que Spielberg no tenía la menor intención de abandonar su línea estética y que, para colmo de males, cada vez obtenía mayor éxito entre el público, tanto con su producción propia como con los filmes que bajo su égida eran llevados a cabo por otros directores. Fue entonces cuando comenzó a hablarse despectivamente del *estilo Spielberg* y a asimilarlo a un „subgénero‟ destinado principalmente al público infantil y que escudaba su falta de ideas en una profusión innecesaria de efectos especiales, realizados, eso sí, con una pericia técnica verdaderamente envidiable. El hecho concreto de que entre muchas películas de poco valor artístico (que, desde luego, respondían a lo arriba descrito en su mayor parte) Spielberg produjera asimismo obras de gran interés fílmico como 'Los sueños' (1990), de Akira Kurosawa, por ejemplo, sin ir más lejos, cuando ningún otro productor se prestaba a respaldar financieramente el proyecto del japonés, no pareció contradecir aquella impresión general sobre el director-productor yanqui.

Lo que desde luego está claro es que Spielberg, como se ha indicado más arriba, nunca ha pretendido revolucionar el lenguaje cinematográfico, ni hacer análisis trascendentes de la realidad socioeconómica a través de sus filmes. Por eso no es viable enfocar la crítica de sus realizaciones comparándolo con Pudovkin, por ejemplo, como alguno ha hecho. Tan sólo ha querido contar historias, y hay que reconocer que eso sabe hacerlo a las mil maravillas ; siempre coloca la cámara en el lugar adecuado en el momento adecuado, y sus películas, salvo pocas excepciones realmente desafortunadas, como '1941' (1979) o 'Hook, el Capitán Garfio' (1991), por ejemplo, están dotadas de ese ritmo

mágico que provoca irremisiblemente un estado de ‘catarsis’ en el espectador. Puestos a compararlo con alguien, habría que recurrir a los grandes artesanos del Hollywood de los años 40 y 50, que sin ser grandes creadores eran capaces de hacer películas maravillosas en cualquiera de los géneros fílmicos: Siodmak, Garnett, Dwann, etc.

Steven Spielberg, “*un entusiasta del cine desde su infancia*”, como lo describe Ephraim Katz, inició su andadura artística realizando películas caseras en 8 mm., y a los 12 años dirigió su primer film de ficción. A los 13 ganó un concurso de cine ‘amateur’ con ‘Escape to Nowhere’, y tres años más tarde completó ‘Firefight’, un pretencioso largometraje de 140 minutos, también en formato subestándard. Realizó sus estudios de cinematografía en el California State College, y su debut profesional lo hizo con ‘Amblin’’ (1969), un cortometraje que fue proyectado en el festival de Atlanta de ese año (en ese titulo se inspira el nombre de la actual productora de Spielberg: Amblin’ Entertainment) ; el éxito de éste redundó para el realizador en un contrato con la Universal y con una cadena televisiva, para la cual rodó diversos largometrajes, entre los que figuran ‘Night Gallery’ (1969) y el más tarde famoso ‘El diablo sobre ruedas’ (1971), amén de episodios varios de diversas series (‘Marcus Welby’, ‘Colombo’, etc.).

El primer largometraje de este realizador para la pantalla grande fue realizado en 1974. Se trata de ‘Loca evasión’, y su multitudinario éxito trajo consigo que se le encargara la puesta en imágenes del *bestseller* literario ‘Tiburón’. La película, estrenada en 1975, cimentó la fama de Spielberg, que a partir de entonces fundó su propia productora, en conjunto con el también cineasta George Lucas ; este empresa ha servido, ante todo, para difundir, en multitud de producciones de variable interés desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, algunas de ellas dirigidas por el propio productor, los efectos especiales llevados a cabo con innegable maestría por su filial Industrial Light & Magic, que ha revolucionado ese campo de tratamiento de la imagen, llevando a la casi-perfección la larga serie de descubrimientos técnicos ya anunciados, desde décadas anteriores, por genios de la talla de Ray Harryhausen, animador de muchas producciones fantásticas de los años 60 y 70, y Eiji Tsuburaya o Akira Watanabe, artífices de los famosos monstruos japoneses de innumerables películas.

Lo mismo que ‘En busca del Arca perdida’ (1981), por ejemplo, remitía, desde otro registro, al cine de aventuras de serie B de los años 40, *Parque Jurásico* se refiere

igualmente a épocas pretéritas del 7º Arte, precisamente a aquellas películas „de monstruos" que se mencionan más arriba. El referente directo y explícito es, por supuesto, 'Cuando los dinosaurios dominaban la Tierra' (1970), de Val Guest, vehículo de lucimiento del gran Harryhausen producido por la productora inglesa Hammer Film, al igual que su antecesora 'Hace un millón de años' (1966), de Don Chaffey, rodada en exteriores de las Islas Canarias. Sin embargo, la atmósfera que se respira en la última realización de Spielberg es similar a la del original en que se inspiraba el film de Chaffey, una oscura producción de bajo presupuesto con el mismo título rodada por Hal Roach en 1940. En todas esas películas, lo mismo que en la de Spielberg, la profundidad argumental y la descripción de personajes era sacrificada en aras de una mayor fluidez narrativa y de la exhibición de efectos especiales.

Spielberg, lo mismo que en algunas de sus mejores realizaciones, de las que forma parte ciertamente *Parque Jurásico*, continúa haciendo guiños al espectador cinéfilo, el cual deberá descubrir, a lo largo de una trama intensa que no pierde ritmo un solo segundo, qué añeja película se está imitando en cada secuencia, y los diálogos no siempre resultan de mucha ayuda: desde 'King Kong' (1933), de Ernest B. Shoedsack y Merian C. Cooper, hasta 'La fiera de mi niña' (1938), de Howard Hawks, pasando por 'Planeta prohibido' (1956), de Fred McLeod Wilcox, entre otras, además de las ya nombradas. El elenco artístico se limita a servir profesionalmente de guía en esa exhibición de efectos especiales y animación ; puestos a destacar a alguien, habría que referirse al siempre excelente Jeff Goldblum y al entrañable Richard Attenborough (bastante mejor actor que director de cine), éste último componiendo un clásico *mad doctor* simpático y bienintencionado. La eficiente música de John Williams aporta, sin estridencias inútiles, el necesario contrapunto a la trepidante acción.

PASEANDO A MISS DAISY (Bruce Beresford)

('La Gaceta de Canarias', 31-III-1990)



PASEANDO A MISS DAISY

TITULO ORIGINAL: Driving Miss Daisy
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 95 min., color
DIRECTOR: **Bruce Beresford**
INTERPRETES: Jessica Tandy, Morgan Freeman, Dan Aykroyd, Patti Lupone

La circunstancia de que una película haya hecho acopio de la mayor parte de las estatuillas en litigio en la última adjudicación de los Oscars reúne el suficiente interés *per se* como para que se le dediquen unas líneas en esta sección. Entre otras cosas, resultaría interesante averiguar por qué recibió tantos galardones una cinta de las características de '*Paseando a Miss Daisy*', de Bruce Beresford. ¿Qué pudo, en suma, decidir a un jurado internacional masivamente a favor de un film que –según la modesta opinión de este crítico- ni siquiera merecía haber sido nominado? ¿Por qué se rechazaron otros títulos quizá más merecedores de optar a premio?

El guión de *Paseando a Miss Daisy* es la adaptación de una obra de teatro (cosa que nadie niega) a manos del propio autor de la misma, y esa característica constituye su principal defecto, aunque no el único. Porque, al no tenerse en cuenta la diferencia de ritmos narrativos entre el escenario y el cine, en la pantalla la historia se ve como una suce-

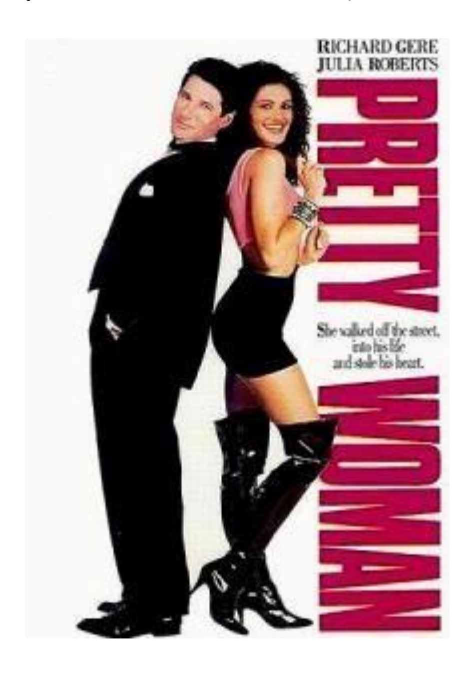
sión bastante deshilvanada de escenas, todas ellas tratadas con un cierto cariño por el director, pero sin cuidar suficientemente las oportunas transiciones. Eso tiene como resultado un ritmo fílmico excesivamente tedioso y reiterativo basado casi exclusivamente en el diálogo. Y éste no consigue suplir la falta de acción, toda vez que la historia que se nos narra no es especialmente interesante.

La película muestra la relación existente durante 25 años entre una anciana señora judía y su chófer negro, también bastante entrado en años. A lo largo del metraje se intenta –eso parece- hacer reflexionar sobre el problema del racismo en el sur de los Estados Unidos en un período histórico coincidente con la predicación y posterior asesinato de Martin Luther King. Eso podría haber sido interesante, pero no lo es ; ¿por qué? Porque la realidad histórica se muestra sólo de forma anecdótica, y a veces únicamente en los diálogos, sin insistir más sobre el particular ("*las cosas no han cambiado tanto como dicen*", comenta el chófer, y punto), y todo queda en una interminable sucesión de muestras de lo que la señora llama 'amistad', pero que no es otra cosa que **el más puro y simple de los servilismos**. Y pretenden presentárnoslo poco menos que como el ideal de las relaciones interraciales. ¡Ahí queda eso!

Mirada así, *Paseando a Miss Daisy* carece evidentemente de la mayor parte de los méritos que le han concedido, tanto el jurado de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas como una gran parte de la crítica. Todo queda, en definitiva, en una cinta muy bien fotografiada e interpretada (hay que reconocerlo), pero con una realización bastante anodina por parte de su director, quien se limitó a cumplir traspasando a imágenes un guión de por sí mediocre, lo cual contribuye al general aburrimiento de la audiencia. Mención aparte merece la música, la cual no pasa de lo convencional en estos casos. Tiene momentos logrados, como la inclusión de una preciosa aria de 'Russalka', de Dvorak, que se alternan con momentos de vulgaridad flagrante, como el machacón *leitmotiv* de las secuencias de transición.

PRETTY WOMAN (Garry Marshall)

REVISION Y PUESTA AL DIA DEL MITO DE PHYGMALION
('La Gaceta de Canarias', 19-X-1990)



PRETTY WOMAN

TITULO ORIGINAL: Pretty Woman
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1990 DURACION: 115 min., color
DIRECTOR: **Garry Marshall**
INTERPRETES: Richard Gere, Julia Roberts, Jason Alexander, Ralph Bellamy

Según una antigua leyenda griega, Phygmalion se enamoró de una estatua esculpida por él y suplicó a la diosa Afrodita que le diera vida ; la diosa escuchó su ruego, y Phygmalion se casó con ella. Este argumento fue adaptado en 1912 por George Bernard Shaw para una obra escénica del mismo título donde se narraba una historia parecida entre un profesor de fonética y su alumna, de baja extracción social. La versión cinematográfica de esta obra –como una comedia musical- fue la maravillosa 'My Fair Lady' (1964), de George Cukor, cuyo título significa en castellano casi lo mismo que el de '*Pretty Woman*', de Garry Marshall. Y esa no es la única coincidencia entre ambas películas.

En el film de Garry Marshall, la historia mitológica original queda bastante desdibujada al ser trasladada a los años 90 del siglo XX, pero se la puede reconocer con cierta facilidad. No obstante, aquí la heroína no es ya una creación más o menos inerte de su dueño, sino que todas las transformaciones que sufre a lo largo de la trama se deben a su

propia voluntad y a sus facultades innatas. Ya no hay ningún príncipe que rescate a la princesa de turno, como en los cuentos, ni profesor que acabe enamorándose de su alumna, como en otras películas de tema similar, 'Educando a Rita' (1983), de Lewis Gilbert, por ejemplo. Será, por el contrario, la prostituta la que libere de sí mismo al millonario, superando así de un plumazo el registro machista de las anteriores versiones –fílmicas o literarias- del mismo tema. La única excepción sería 'El príncipe y la corista' (1957), de Laurence Olivier, con la que el film de Marshall guarda más de un punto en común.

El punto de mira del director de *Pretty Woman* estuvo evidentemente fijo en el citado film de Cukor. A lo largo de la película se hacen frecuentes homenajes a su ilustre predecesora (por ejemplo, se ven por TV diversos fragmentos de películas con Audrey Hepburn, la actriz protagonista de aquella cinta), y, salvando las distancias, el resultado conseguido por Marshall es bastante digno. Tal vez se le podría achacar, si acaso, una cierta falta de ritmo narrativo, con secuencias quizás excesivamente alargadas. Por otro lado, lo que más destaca en *Pretty Woman* es la buena dirección de actores , todos, protagonistas y secundarios, cumplen a la perfección sus papeles para dar lugar a un agradable melodrama con algunos ribetes de comedia.

REGRESO A HOWARD’S END (James Ivory)

LO QUE EL VIENTO NO SE LLEVO
(‘La Gaceta de Canarias’, 7-III-1993)



REGRESO A HOWARD’S END

TITULO ORIGINAL: Howard“s End
NACIONALIDAD: GB
FECHA: 1991 DURACION: 135 min., color
DIRECTOR: **James Ivory**
INTERPRETES: Anthony Hopkins, Vanessa Redgrave, Helena Bonham Carter, Emma Thompson

¿Qué es lo que hace que el inexorable paso del tiempo respete a films como el ya clásico firmado por Victor Fleming, convirtiéndolos en objeto de culto tanto por parte del público como de la crítica? ¿Es el trabajo de los actores y las actrices? ¿Es la ambientación? ¿Es la historia? Son preguntas difíciles de contestar, especialmente para ‘Lo que el viento se llevó’ (1939). Según algunos, más que en la espectacularidad o en el interés de la historia (un típico ‘melodrama’ como tantos otros situado en el contexto de la Guerra de Secesión Americana), el irrepetible éxito de esa película se basa más que nada “*en el violento choque de caracteres*”. Otros, en cambio, cifran este más bien inexplicable fenómeno en la temática: el desarrollo argumental evoca con singular ambigüedad temas siempre actuales, como la emancipación femenina o los desastres de la guerra.

Sea como sea, el caso es que los responsables de esa película, y sobre todo el productor David O‟Szelnick (ya que ningún otro puede con mayor derecho arrogarse la autoría: por el accidentado rodaje pasaron, como es bien sabido, nada menos que 5 directores, 3 operadores y un número indeterminado de guionistas), demuestran en la misma una convicción que subyuga a cualquier tipo de audiencias. Es ese entusiasmo el que consigue de actores y actrices que conviertan en entrañables a unos personajes que sobre el papel no daban mucho de sí, y que de todo el conjunto se desprenda un indudable aire de autenticidad que resiste el paso de los lustros. Una autenticidad, en suma, que por cierto, no asoma por ninguna parte en el film objeto de esta crítica.

El director de '*Regreso a Howard's End*', James Ivory, se ha especializado últimamente (a partir de 1979, fecha de realización de 'Los europeos', según Henry James), como es notorio, en la adaptación de textos literarios referentes al período del último cambio de siglo, es decir, a la época inmediatamente anterior a la 1ª Guerra Mundial, retratando las costumbres y modos de una burguesía (tanto europea como norteamericana) en franca decadencia ideológica y moral. Cineasta formado en la India a la sombra del gran realizador Styajit Ray, este director de nacionalidad norteamericana (y no británico, como afirman algunos comentaristas) siempre ha estado bastante ligado a ese país asiático, no sólo a través de las películas de su etapa hindú, de la que tal vez sea el ejemplo más interesante 'Shakespeare Wallah' (1965), sino en filmes más recientes, como 'Oriente y Occidente' (1982), ya de producción yanqui. La película, sin embargo, que dio a conocer a Ivory en los círculos cinéfilos occidentales fue 'Fiesta salvaje' (1975), basada libremente en la biografía del actor del cine mudo Fatty Arbuckle, a la que siguieron más adelante, entre otras realizaciones, 'Roseland' (1977) y 'Quartet' (1981).

Ivory, quien siempre trabaja a partir de guiones de la germano-hindú Ruth Parawer Jhbavala, es considerado por algunos críticos como un exquisito e impecable adaptador de textos literarios, mientras que para otros comentaristas no merece en absoluto tales elogios. Carlos Aguilar, por ejemplo, se refiere al film „Las bostonianas‟ (1984), basado en Henry James, diciendo que "*en ningún momento consigue captar el sentido del texto*", y algo parecido ocurre con 'Maurice' (1987), que, a su juicio, "*difícilmente conseguirá el beneplácito de cualquier espectador ajeno al cerrado círculo de los admiradores de 'Una habitación con vistas'*". Esta última película, realizada en 1985, parece ser la más conseguida de las obras de este director en su última etapa.

Al igual que sus dos predecesoras, *Regreso a Howard's End* se basa en un relato original del literato londinense E.M. Forster ; en este caso se trata de 'Howard's End', publicado en 1910. Forster es famoso especialmente por ser autor del libro que dio origen a otra película: concretamente la excelente 'Un pasaje a la India' (1984), canto de cisne del realizador David Lean. Según Rose Macaulay, su biógrafa, las obras de este escritor "*proyectan una exquisita y animada multitud de seres –ancianas encantadoras, hombres pedantes, atormentados o alegremente bárbaros, mujeres jóvenes conspicuas o convencionales, bellamente situadas en su correspondiente entorno social, y todo ellos desplegado en el agudo mundo de la civilizada ironía de su autor*".

Este talante satírico de Forster es la característica en que más insisten sus críticos, quienes suelen ensalzar tanto sus novelas como su obra ensayística por su perspicacia y mordacidad. Los argumentos forsterianos no suelen ser precisamente profundos (tómese como ejemplo el de *Regreso a Howard's End*: los avatares y malentendidos de dos familias ricas y una pobre en torno a los convencionalismos sociales, con el fondo de una vieja casa de campo) ; su encanto, sin embargo, radica en el peculiar estilo narrativo de Forster, que los dota de un fino sentido del humor. La versión fílmica de James Ivory, no obstante, debido quizás al excesivo academicismo de su director, ya advertido en anteriores realizaciones suyas, y a su evidente desinterés por la historia que está contando, resulta de todo menos divertida: se nos muestran una serie de acontecimientos sin el más mínimo interés y de una forma más bien deshilvanada ; el resultado son casi tres horas de *culebrón* nonacentista y muy poco cine (algunas secuencias incluso, como la de la aparición de los esposos Bast en la fiesta, están bastante mal narradas desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico).

Las bazas con que juega Ivory en sus adaptaciones literarias son el 'casting' (suele elegir bastante bien a los actores y a las actrices) y la dirección artística, y esta película no constituye una excepción: los ambientes están recreados y fotografiados a la perfección, y el elenco cumple honrosamente con su cometido, aunque sin sobrepasarse. No se puede en realidad decir que nadie del extenso reparto de *Regreso a Howard's End* sobresalga sobre los demás ; Anthony Hopkins, por ejemplo, hace lo que casi siempre -excepto en 'El silencio de los corderos' (1991), de Jonathan Demme, por supuesto-: se representa perfectamente a sí mismo. Su comedida actuación jamás logra convencer a la audiencia de que ese señor que discurre constantemente por la pantalla sea un personaje de carne y

hueso, y algo parecido sucede con el resto del elenco. Resumiendo, es muy posible que, según van los pronósticos, *Regreso a Howard's End*, la gran favorita de la próxima entrega de los Oscars, consiga gran parte de las nueve estatuillas para las que ha sido nominada. Sin embargo, esta circunstancia, caso de producirse, no cambiará ni un ápice la opinión de este crítico de que se trata de uno de los productos más flojos de su autor, donde se dejan notar, más que sus aciertos, sus debilidades: academicismo formal y falta de compromiso del autor con su creación (de ahí la comparación con „Lo que el viento se llevó" al principio de este artículo).

REGRESO AL FUTURO II (Robert Zemeckis)

NUEVO VIAJE AL 2015
(‘La Gaceta de Canarias’, 27-XII-1989)



REGRESO AL FUTURO II

TITULO ORIGINAL: Back to the Future II
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 103 min., color
DIRECTOR: **Robert Zemeckis**
INTERPRETES: Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson, Thomas Wilson

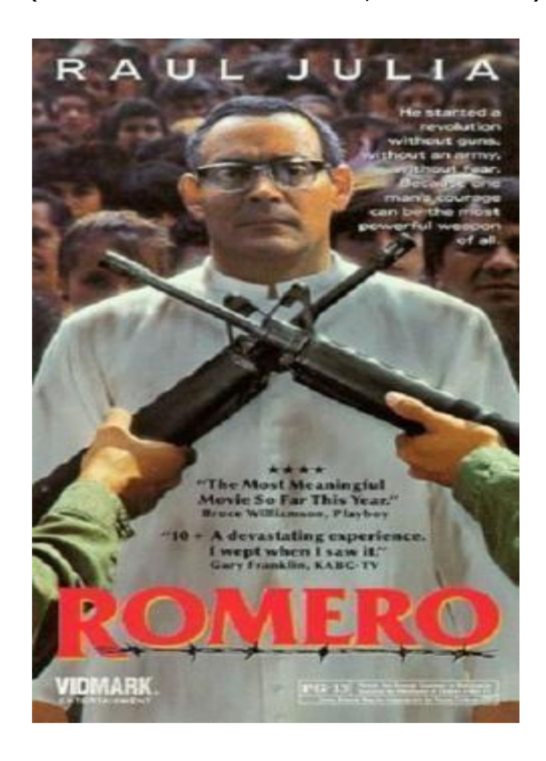
Robert Zemeckis acaba de suministrar la segunda entrega de lo que promete convertirse en larga saga sobre los viajes en el tiempo. De propina nos obsequia, a modo de trailer, con algunas secuencias del siguiente episodio, ya en rodaje. De esta forma este realizador norteamericano se suma a una práctica muy en boga en el cine comercial actual como es la producción de seriales. La productora para la que trabaja últimamente Zemeckis, la Amblin Entertainment de Steven Spielberg, no constituye, por cierto, ninguna excepción a la tendencia general. A esta productora se le ha reprochado generalmente de primar la dirección artística de los filmes que produce, y sobre todo los efectos especiales, en perjuicio del desarrollo argumental. En parte dichas acusaciones están justificadas por los hechos, y ‘Regreso al futuro II’ no se aparta mucho de esa línea.

De hecho podemos decir que, efectivamente, esta película hace gala de las mismas virtudes y los mismos defectos que el resto de los productos de la Amblin. Los muchachos de la Industrial Light & Magic se han lucido con sus fuegos de artificio. Pero no todo son efectos especiales en el filme ; aparte de eso se advierte en esta cinta un trabajo de guión inteligente y bastante riguroso. Exceptuando un inicio bastante decepcionante (toda la secuencia situada en el futuro, en el año 2015), el argumento se sigue con agrado y mantiene una cierta lógica interna, bastante más elaborada que en el anterior capítulo de esta serie. Incluso hay ideas originales y bastante interesantes que enriquecen la trama, como es, por ejemplo, el peligro que supone el encontrarse consigo mismo al viajar en el tiempo, con la consiguiente rotura del continuum espacio-temporal.

Es una idea excelente de los guionistas de Regreso al futuro II el no perder nunca la referencia con el primer capítulo. Se trataba de desarrollar con más detalles lo que ya se nos narró en aquella película ; además, el hecho de que la acción en ésta se desarrolle en gran parte en el mismo lugar y en el mismo momento temporal que la de aquélla complica extraordinariamente la trama argumental y da pie a ulteriores desarrollos de la serie. Hay que decir que los realizadores de la película han conseguido por esta vez salir bastante airosos de la prueba, excepto en la secuencia inicial. Las realizaciones anteriores de Robert Zemeckis, especialmente la reciénte '¿Quién engañó a Roger Rabbit?' (1989), dejaron patente que este cineasta se maneja con envidiable soltura entre maquetas y efectos especiales y es capaz de llevar adelante cualquier historia, por disparatada que parezca sobre el papel. Eso es lo que ocurre, en términos generales, con esta película. El único aspecto que no convence del todo es la dirección de actores ; éstos tienden bastante a la sobreactuación, buscando como un efecto de cómic, lo que resulta ligeramente molesto en ocasiones.

ROMERO (John Duigan)

(„La Gaceta de Canarias“, 13-II-1990)



ROMERO

TITULO ORIGINAL: Romero
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 91 min., color
DIRECTOR: **John Duigan**
INTERPRETES: Raúl Julia, Ana Alicia, Richard Jordan, Martín Lasalle

La película ‘*Romero*’, de John Duigan, no es más que un *biopic* de serie B destinado preferentemente al público norteamericano de fe católica. Se trata, pues, de un tipico producto de divulgación y se corresponde con una versión muy peculiar –la de los USA- del tema centroamericano. No hay que olvidar, en efecto, que para ese país todos los territorios situados al Sur del Río Grande constituyen algo así como su „patio trasero“ (“*America for Americans*”, dijo en su momento Monroe), y eso explica algunos puntos de vista más o menos esbozados en la película.

Por ejemplo, en ningún momento de la cinta se dice que la política centroamericana del ‘gigante del Norte’ ha propiciado tradicionalmente la existencia de regímenes despóticos en el subcontinente, tales como el de El Salvador, y que, por tanto, no sólo los salvadoreños tienen culpa de lo que allí ocurre. Y en este sentido el papel de la Iglesia

Católica resulta de lo más ambiguo (véase el reciente caso de Panamá, sin ir más lejos). Por otro lado, el que algunos sectores de la Iglesia –como el aquí biografiado arzobispo Romero- hayan adoptado recientemente posturas más o menos radicales con respecto a los problemas sociales tampoco responde a la tradición eclesiástica, como se intenta hacer creer. De hecho, la postura oficial de dicha institución ha sido generalmente **la contraria**, y todos los intentos (que los ha habido) a favor de la tolerancia y el sentido común han sido duramente reprimidos: la supervivencia durante siglos de la así llamada Santa Inquisición lo constata. Actitudes tan loables como la de César Romero y sus acólitos son producto del llamado *aggiornamento* de la Iglesia a raíz del Concilio Vaticano II, acaecido en fecha muy reciente.

Otra característica de esta película -muy típica, por otra parte, del cine americano de divulgación- es la de suponer que la historia que se narra es un caso aislado de voluntarismo individual. Se prescinde totalmente de integrar lo que se cuenta en su realidad histórica, y Romero queda así como un mártir incomprendido. En eso la cinta no se diferencia nada de engendros anteriores en la misma línea como ‘Una ciudad llamada Milagro’ (1988), de Robert Redford, ‘Ghandi’ (1982), de Richard Attenborough, o ‘Molokai’ (1959), de Luis Lucia, por citar sólo tres ejemplos arquetípicos. Así, se oculta que el caso Romero está en relación con la corriente ‘personalista’ del pensamiento cristiano actual, especialmente difundida por América latina, y que de ella forman parte intelectuales de talla, como el también arzobispo Helder Camara (Brasil), el insigne pedagogo Paulo Freire (Brasil), el ecologista y pedagogo Iván Illich (México), etc. Para el norteamericano medio fenómenos de este tipo resultan impensables, y en caso de producirse, imperdonables (¡hasta ahí podíamos llegar!).

En resumen, una película poco recomendable para el que quiera informarse de la realidad centroamericana –resultaba mucho más explícita ‘Salvador’ (1985), de Oliver Stone-. En el nivel técnico, la realización es sólo correcta, con una magnífica interpretación de Raúl Julia.

ROSA ROSAE (Fernando Colomo)

LA PRIMERA DECLINACION
('La Gaceta de Canarias', 16-V-1993)



ROSA ROSAE

TITULO ORIGINAL: Rosa Rosae
NACIONALIDAD: España
FECHA: 1992 DURACION: 90 min., color
DIRECTOR: **Fernando Colomo**
INTERPRETES: Ana Belén, María Barranco, Juanjo Puigcorbe , Chris de Oni

De entre los directores españoles aparecidos durante la década de los 70, tal vez sea Fernando Colomo uno de los más interesantes, junto con otros también bastante nombrados, como Fernando Trueba, Pedro Almodóvar o el oscarizado José Luis Garci. Este realizador comenzó a hacer cine desde la edad de 16 años, en que rodó varios cortos en Super-8 mm. Tras estudiar Arquitectura y dedicarse también a pintar (su obra plástica fue expuesta en diversas ocasiones) entró ya de lleno en el 7º Arte con varios cortometrajes, entre los que destaca 'Pomporrutas imperiales' (1976) ; destacó al principio como escritor para cine, sobre todo en el género conocido como *nueva comedia madrileña*, de la que continúa siendo uno de los más destacados representantes. De su prolífica pluma proceden

los guiones de ‘De fresa, limón y menta’ (1977), de Miguel Angel Díez, y ‘Oro rojo’ (1978), de Alberto Vázquez Figueroa.

El primer largometraje de Colomo como director fue la celebrada ‘Tigres de papel’ (1977), que le colocó a la cabeza de un cierto cine realizado en España durante la transición a la democracia, referido, como los dos films que le siguen (‘¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?, 1978, y ‘La mano negra’, 1980), a una cierta *juventud desencantada* y contradictoria de la época. La crítica consideró entonces al realizador un buen cronista de aquellos años de nuestra historia. Más adelante intentó adaptarse a los nuevos tiempos cambiando varias veces de temática, pero dotando siempre a sus productos de un sello personal inconfundible. De entre la obra posterior de este realizador destaca ‘La línea del cielo’ (1983), rodada íntegramente en Nueva York, que narra, con el sarcasmo que caracteriza a su director, las desventuras de un fotógrafo español que intenta (sin éxito) abrirse paso en el mercado norteamericano. También es interesante –aunque ha sido definida por algunos como una simple ‘astracanada coyuntural’- ‘Bajarse al moro’ (1988), una divertida comedia, adaptada de una obra teatral, que quiere retratar en tono de sátira a un cierto sector de la población española de aquellos años. La única incursión de Colomo en el cine de gran presupuesto fue ‘El caballero del dragón’ (1985), un fallido intento de película de ciencia-ficción con fondo metafísico.

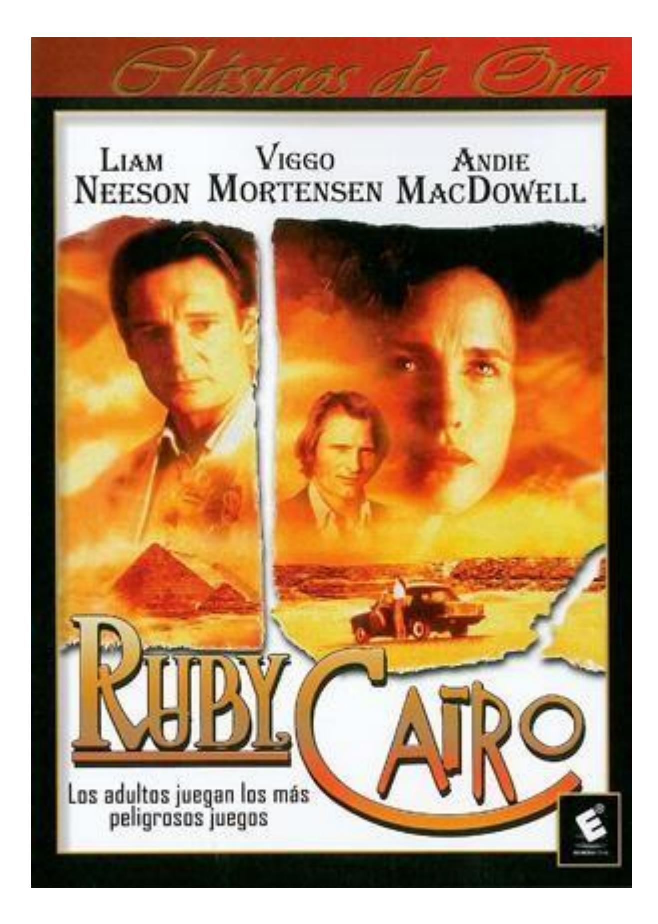
‘*Rosa Rosae*’ intenta ir algo más allá dentro de la temática abordada por Colomo en sus películas, penetrando con mayor fuerza en la psicología de los personajes. Sin embargo, sigue siendo una clásica comedia madrileña, aunque ya referida, por supuesto, a los primeros años 90: ya no se persiste en la línea de crítica política/sociológica más o menos subversiva de anteriores realizaciones de su autor, porque se supone que la sociedad española ha cambiado, y se guía por nuevas motivaciones. En ella se intenta combinar, con cierta habilidad, el mundo de los presentadores de éxito de televisión, de los pseudointelectuales postmodernos y de las sectas esotéricas para conseguir una comedia bastante agradable de ver. La trama de *Rosa Rosae* intenta evocar el ambiente ya reflejado con singular éxito en casi todas las películas de Pedro Almodóvar, como, por ejemplo, ‘Laberinto de pasiones’ (1982), ‘¿Qué he hecho yo para merecer esto?’ (1984) o ‘Mujeres al borde de un ataque de nervios’ (1988), aunque, desde luego, sin la sal gorda epatante del manchego y con bastante más oficio cinematográfico. Presenta tres situaciones totalmente dispares que, al coincidir casualmente en una serie de personajes, dan una mezcla

verdaderamente disparatada. Colomo aporta a este guiso su indudable talento como contador de historias y como director de actores, dotando a sus protagonistas de una credibilidad bastante conseguida.

Se trata, en definitiva, del eterno juego dialéctico, tantas veces utilizado en la pantalla, de la dualidad verdad-mentira, realidad-fantasía, materialismo-espiritualismo, etc. En otras latitudes un tal planteamiento daría lugar a un melodrama o quizás a una tragedia , sin embargo, en un ambiente español el conflicto planteado sólo podía resolverse en tono de comedia. No en vano nuestro país es conocido por sus tremendos contrastes, y en los últimos tiempos porque se realizan las tentativas más audaces en todas las direcciones posibles, aún con el riesgo de contradecirse. Colomo, por tanto, sigue, como ya se dijo al principio, pretendiendo reflejar su muy personal interpretación de la complejísima sociología carpetovetónica actual. *Rosa Rosae*, en suma, resulta una película totalmente recomendable, aunque es posible que algunos –por el benevolente análisis que el autor hace de la realidad española- no la interpreten tan positivamente como quien esto escribe. Sobre todo es de destacar la magnífica interpretación de todos los protagonistas, encabezados por un extraordinario dúo femenino: Ana Belén y María Barranco. La primera, que no se prodiga demasiado por las pantallas, ha demostrado siempre ser, ya desde su período de niña prodigio, mucho mejor actriz que cantante. La segunda, por su parte, se está superando cada vez más desde sus inolvidables interpretaciones a la órdenes de Almodóvar, y Colomo sabe cómo sacar de ella el mejor partido posible. Criticable, por otro lado, en esta cinta serían únicamente algunas cuestiones técnicas, como son el deficiente sonido directo (característica común, por otro lado, a la mayoría de las películas españolas actuales) y una música de fondo totalmente inadecuada que no aporta nada al desarrollo de la historia y que en la mayor parte de los casos ni siquiera es funcional ; resulta incluso molesta en ocasiones.

RUBY CAIRO (Graeme Clifford)

EL MUERTO AL HOYO Y EL VIVO AL BOLLO (‘La Gaceta de Canarias’, 9-V-1993)



RUBY CAIRO

TITULO ORIGINAL: Ruby Cairo
NACIONALIDAD: USA-Japón
FECHA: 1992 DURACION: 104 min., color
DIRECTOR: **Graeme Clifford**
INTERPRETES: Andie McDowell, Liam Neeson, Viggo Mortense, Jack Thompson

Las personas no suelen, por lo general, ser lo que parecen, y muchas veces no se conoce verdaderamente a alguien hasta después de muerto. Este es un tema que ha dado lugar a muchos argumentos de innumerables películas de todos los géneros. Recuérdese, por ejemplo, ‘La llama sagrada’ (1942), de George Cukor, donde se trata de conservar la falsa buena imagen de un político corrupto que acababa de morir, o ‘El regreso de Martin Guerre’ (1982), de Daniel Vigne, o su otra versión, ‘Sommersby’ (1993), de Jon Amiel, que protagonizó esta sección la semana pasada y que se refería, como es sabido, a un hombre que pretendía olvidar su pasado apropiándose de la identidad de un difunto. También está relacionada –aunque sólo lejanamente- con esta temática ‘Peggy Sue se casó’

(1986), de Francis F. Coppola. La película objeto de este comentario se inscribe igualmente en esa línea argumental.

En este caso, la trama argumental es aprovechada -o al menos eso es lo que se pretende- para crear una historia de *suspense* y aventuras donde la protagonista se ve metida en una serie de líos al tratar de seguirle la pista a su marido presuntamente muerto. También es un tratamiento bastante visto en el cine comercial norteamericano: una persona normal y corriente (una mujer, por lo general) pasa por una serie de peripecias más o menos peligrosas sin comerlo ni beberlo y consigue al final salir milagrosamente indemne y, de paso, encuentra a su verdadero amor. Ejemplos de este tipo de cintas podrían ser 'Tras el corazón verde' (1983), de Robert Zemeckis, 'La joya del Nilo' (1985), de Lewis Teague, o incluso '¡Jo, qué noche!' (1985), de Martin Scorsese, o 'Family Plot' (1976), la obra postrera de Alfred Hitchcock, entre otras muchas. Es precisamente con el 'mago del *suspense*' con quien se puede relacionar más directamente '*Ruby Cairo*'. Su trama argumental (bastante sugerente, al menos sobre el papel) pretende evidentemente remitir a las películas del susodicho que transcurren durante un largo periplo por países extraños, como 'Cortina rasgada' (1966), o incluso también por el propio país del protagonista, como es el caso de 'Con la muerte en los talones' (1959), etc. Pero el parecido radica sólo ahí, en el argumento, porque la plana y poco implicada realización de Clifford consigue rápidamente que el espectador pierda el interés en una historia que, en principio, promete bastante más de lo que realmente se sirve en pantalla.

Con todo, no se puede negar que *Ruby Cairo* tiene algunos momentos conseguidos. Está, por ejemplo, toda la secuencia inicial, que sirve más que nada para localizar espacialmente la vivienda de la protagonista, significativamente cercana a un gran aeropuerto internacional, y para iniciar la trama. También está lograda la caracterización de los diversos lugares de todo el mundo que se visitan a lo largo del desarrollo del film mediante vistas acertadamente escogidas de sus monumentos arquitectónicos (la larga secuencia de la subida a la pirámide de Cheops en contraluz es sintomática de esto). Este, en realidad, es un recurso muy visto en infinidad de películas ; sin embargo, en pocas tiene una efectividad tan eficiente como en ésta. No obstante, estos pocos minutos felices no bastan para salvar a esta película, así como tampoco lo logra la excelentísima interpretación de todo el reparto, encabezado por la encantadora y estupenda actriz Andy McDowell, que de película en película se va superando a sí misma, sorprendiendo cada vez más al respetable ;

es indudable que si el cine norteamericano tiene algo que lo hace especial, es su inagotable cantera de actores y actrices y su buena escuela de actuación.

Por lo demás, la película no es más que una serie de escenas más o menos pintorescas, más propias de un documental turístico que de un film de aventuras, algunas de ellas bastante mal rodadas, con muy poca conexión entre las imágenes y los diálogos. La complicada trama deja de interesar por desaprovechar el director los elementos dramáticos de que dispone. Por ejemplo, los rivales del marido de la protagonista, que por lo visto la están siguiendo como una sombra por todo el mundo, aparecen sólo significativamente en un par de escenas al principio y al final, y de cuando en cuando se muestra uno o dos planos de los mismos para demostrar fehacientemente que siguen estando allí y, por supuesto, para conseguir que el público no se olvide de ellos, pero no se los utiliza para crear situaciones de misterio o de peligro, como corresponde a este tipo de cintas. También constituye un error – en la modesta opinión de este crítico- el hecho de que no se le saque más partido al personaje del Dr. Lamb, con lo cual no queda muy claro el por qué del romántico final, esperado y poco sorprendente, por otra parte, pero no por ello lógico teniendo en cuenta los detalles argumentales que han podido verse en el transcurso de la película. Resumiendo, se puede concluir que *Ruby Cairo* es una película de cuya visión se puede prescindir perfectamente. Y es una pena, ya que con los elementos argumentales de que en principio dispone y con los antecedentes fílmicos en que se basa la historia que narra podría haber dado mucho más de sí.

SHAKESPEARE IN LOVE



SHAKESPEARE IN LOVE

TITULO ORIGINAL: Shakespeare in Love
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1998 , color
DIRECTOR: **John Madden**
INTERPRETES: Gwyneth Paltrow, Ralph Fiennes, Geofrey Rush, Colin Firth, Ben Affleck, Judi Dench

La fuente principal del argumento de *Romeo y Julieta* (1594), de William Shakespeare, según constatan los especialistas en el tema, fue el poema épico ‘The tragicall Historye of Romeus and Juliet’ (1562), original del poeta inglés Arthur Broke, o Brooke (+ 1563), el cual se basó en la traducción francesa de un relato del escritor italiano Matteo Bandello (1485-1561). Shakespeare, por su parte, enriqueció esa vieja narración con una galería de personajes secundarios, como Sansón y Gregorio, los sirvientes de los Capuleto, la nodriza y Mercuccio, todos ellos no libres de implicaciones sexuales ; la inocencia sin par, sin embargo, de los famosos ‘amantes de Verona’ impresionó vivamente al público de la época. Fue una de las primeras obras dramáticas de Shakespeare en ser plagiadas ; ya en 1597 apareció una imitación bastante mediocre elaborada posiblemente a partir de una representación escénica de la obra original. Dos años más tarde salió a la luz una nueva versión, ésta más fiel al texto shakespeariano, que es la que se sigue representando hoy en día, en ausencia del manuscrito. Shakespeare, sin embargo, cuyo nombre no apare-

ce impreso hasta una edición posterior de esta misma pieza, ya era ampliamente conocido del público londinense, lo mismo que su compañía de actores, desde la publicación y representación de *Trabajos de amor perdidos* (1594).

En la película que comentamos se nos da a entender que la trama de 'Romeo y Julieta' fue en parte sugerida a su autor por Christopher Marlowe y en parte surgió de una supuesta aventura amorosa que tuvo Shakespeare con una dama de la alta nobleza adicionada al teatro ; el título definitivo le habría sido propuesto, según esto, por Richard Burbage, personaje histórico auténtico y primer actor de la compañía, quien en realidad no interpretó a Mercuccio en el estreno, sino al mismísimo Romeo, papel que en el film se le encomienda a un personaje de ficción: Viola de Lesseps, actriz travestida y presunta amante secreta del dramaturgo. Como puede comprobarse, cualquier parecido con la realidad histórica es, por tanto, pura coincidencia en este óctuplemente oscarizado producto, pero hay que reconocer que Tom Stoppard, el guionista, combinó con suma habilidad la realidad con la ficción para suministrarnos, con ayuda del director, John Madden, y de un eficientísimo plantel de actores y actrices, un retrato bastante fededigno y verosímil del mundo en que se desenvolvió el teatro isabelino, que es de lo que se trataba en definitiva ; el efecto es, sin duda, parecido al que se consiguió años atrás con la famosa *Amadeus* (1984), de Milos Forman, cuyo guión, debido a Anthony Schaeffer, se adentraba de manera similar en el mundo mozartiano, cosechando, por cierto, también 8 Oscars.

Tom Stoppard, nacido en Checoslovaquia, se trasladó muy joven a Gran Bretaña con su familia, Allí se dedicó al periodismo y a la literatura. Precisamente su primera y de momento única película como director (*Rosenkrantz y Guildenstern han muerto*, 1990) está basada en una obra teatral suya del mismo título publicada en 1968 que también presenta una visión 'sui-generis' del mundo shakespeariano. Ha sido guionista de cineastas tan dispares como Joseph Losey (*La inglesa romántica*, 1975), Otto Preminger (*El factor humano*, 1979), Rainer Werner Fassbinder (*Despair*, 1979), Terry Gilliam (*Brazil*, 1985), Steven Spielberg (*El imperio del sol*, 1987), Robert Benton (*Billy Bathgate*, 1991) o Fred Shepisi (*La casa Rusia*, 1990). 'Rosenkrantz y Guildenstern han muerto' ganó, en su versión fílmica, el León de Oro del Festival de Venecia de 1990 ; se trata de una original visión del *Hamlet* de Shakespeare, visto desde la óptica de dos personajes secundarios que perecen al final de la obra (de ahí el título, que no es más que la frase con que este hecho se anuncia en la misma), analizando pormenorizadamente -en un estilo que linda

el ‘teatro del absurdo’ – las posibles circunstancias que condujeron a tan luctuoso desenlace. En ‘Shakespeare in Love’, nueva tentativa de Stoppard de enfrentarse al mundo shakespeariano, las intenciones son bastante más modestas, ya que no se trata ya de hacer ninguna adaptación más o menos revolucionaria de ‘Romeo y Julieta’, sino más bien -como hemos apuntado- de intentar reflejar el universo humano que rodeó su estreno ; es, más que nada, una labor de recreación de una época pasada, más que la plasmación de un determinado talante intelectual.

El ‘Romeo y Julieta’, por otra parte, ya había sido adaptado varias veces al cine ; se trata tal vez de la obra más filmada de toda la producción del genio de Stratford. La primera adaptación al cine sonoro fue la que George Cukor dirigió en 1936. una estimable versión que en su momento fue muy criticada por la edad de los protagonistas, sensiblemente superior a la de los personajes del original. Siguió, en 1954, una suntuosa producción británica filmada en Italia por Renato Castellani ; protagonizó el hoy olvidado y algo gris Laurence Harvey, que ya arrastraba considerable experiencia shakespeariana de las tablas londinenses. La adaptación realizada en 1968 por Franco Zefirelli, que ya habia adaptado previamente *La fierecilla domada* (‘La mujer indomable’, 1967) y volvería a intentarlo más tarde con *Hamlet* (1990), continúa siendo todavía hoy el film más popular de su director ; el preciosista realizador italiano llevó su fidelidad a Shakespeare hasta el punto de escoger como protagonistas a un actor y una actirz de 17 y 15 años repectivamente. Finalmente, con *Romeo, Julieta y las tinieblas* (1959) el realizador checo Jiri Weiss adaptó la inmortal tragedia shakespeariana a la Praga ocupada por los nazis, con la historia de amor y entrega mutua surgida entre un estudiante de bachillerato y una muchacha judía. Recientemente (1996), por fin, se ha estrenado una curiosa y discutida versión actualizada de ‘Romeo y Julieta’ dirigida por Baz Luhrmann e interpretada, entre otros, por Leonardo DiCaprio.

El director de Shakespeare in Love’, John Madden, procede del mundo televisivo y sólo se había estrenado hasta el momento en nuestro país un largometraje suyo, *Golden Gate* (1996), que pasó sin pena ni gloria por las pantallas españolas. Su trabajo en la película que comentamos se limita a cumplir con su cometido profesional de llevar a imágenes el magnífico guión de Tom Stoppard. En dicha labor Madden no demuestra tener una personalidad muy marcada como creador, y cuando planifica los encuadres y los movimientos de cámara de manera pretenciosa, haciendo uso de grúas, travellings, steadycams,

etc., peca casi siempre -pensamos- de un retoricismo excesivo y a todas luces innecesario. La que sí que brilla con luz propia es la dirección artística, que raya a un buen nivel en cuanto a la decoración de interiores se refiere: palacios, tabernas, corral de comedias, etc. No se muestra tan brillante, sin embargo, en los exteriores: pese a la abundantísima figuración y al trabajadísimo vestuario, no deja de notarse que todas las escenas de las calles de Londres están filmadas en el mismo decorado. Tampoco es destacable la música, que no pasa de funcional y en ocasiones peca de excesiva (molesta incluso en la secuencia del famoso diálogo del balcón, donde las frases de Shakespeare, en opinión de quien esto escribe, se bastan y se sobran, no necesitando de subrayado musical alguno), o bien de anacrónica (por ejemplo, aquellos inoportunos fuegos artificiales al modo händeliano con que se entra en el palacio de la reina Isabel I ; Händel, como el compositor Stephen Mareck debería haber sabido, vivió casi dos siglos después de los hechos que aquí se nos pretenden describir). Con todo nuestro veredicto final es que nos encontramos ante una película agradable de ver, muy instructiva y sumamente recomendable.

SHIRLEY VALENTINE (Lewis Gilbert)

UNA MUJER SE ENCUENTRA A SI MISMA



SHIRLEY VALENTINE

TITULO ORIGINAL: Shirley Valentine
NACIONALIDAD: USA-GB
FECHA: 1989 DURACION: 104 min., color
DIRECTOR: **Lewis Gilbert**
INTERPRETES: Pauline Collins, Tom Conti, Julia MacKenzie, Alison Steadman

‘*Shirley Valentine*’, de Lewis Gilbert, es una de esas raras películas que consiguen que el espectador medianamente exigente vuelva a reconciliarse con el así llamado 7º Arte en épocas de crisis y le hacen confiar en la pronta llegada de tiempos mejores. Es algo así como una bocanada de aire fresco dentro de la turbia perspectiva del cine actual. Y no porque aporte nada especial en cuanto a técnica o lenguaje (de ese tipo de filmes los hay sobrados) ; más bien se trata de una cinta que presenta a seres humanos reales y creíbles en situaciones igualmente reales y creíbles. Eso es mucho con los tiempos que corren.

El proceso de autoconcienciación de la protagonista -un ama de casa cuarentona- se nos narra en un tono intermedio entre la comedia (¡inconfundible e inimitable humor británico!) y el melodrama, pues es evidente que ambos ingredientes forman parte de la vida de cualquier persona. Pero la película no se limita a esa presentación de los hechos: requiere constantemente la participación de la audiencia. De ahí los frecuentes ‘apartes’ de la protagonista, que no persiguen precisamente la identificación del espectador con la

historia, sino que éste se posicione críticamente frente a lo que ve. Es una técnica distanciadora *cuasi* brechtiana, de indudable efectividad, pero tal vez de dudosa aceptación por parte del espectador medio actual.

Lo que sorprende al cinéfilo es que tamaña empresa fílmica haya sido abordada por un realizador como Lewis Gilbert, un sólido artesano quien, si bien en los años 60 rodó algunos melodramas donde demostró una cierta sensibilidad (‘Despertar a la vida’, 1961, o ‘Alfie’, 1966, por ejemplo), no vaciló sin embargo en acometer trabajos comerciales bastante menos interesantes, como son varios títulos de la serie 007: ‘Sólo se vive dos veces’ (1967), ‘La espía que me amó’ (1977) y ‘Moonraker’ (1979). Porque si *Shirley Valentine* no es más que un encargo -lo cual es de suponer- no se puede negar que Gilbert la ha realizado con una gran convicción y con resultados estimables.

Se trata, pues, de una interesante y conseguida reflexión cinematográfica sobre la situación de la mujer en la sociedad, que propone incluso una alternativa para la protagonista, discutible, por supuesto, aunque coherente. La soberbia interpretación de Pauline Collins, así como el ajustado contrapunto de los secundarios (cosa habitual, por otra parte, en el cine inglés de calidad) contribuyen en no poca medida al satisfactorio resultado final de la película. A ello se añade la indudable habilidad narrativa de Gilbert, quien es capaz en todo momento de elegir los encuadres y movimientos de cámara adecuados a cada situación, todo ello dentro de un estilo muy clásico, pero efectivo.

SIN PISTAS (Thom Eberhardt)



SIN PISTAS

TITULO ORIGINAL: Sherlock and me
NACIONALIDAD: GB
FECHA:1988 DURACION: 102 min., color
DIRECTOR: **Thom Eberhardt**
INTERPRETES: Michael Caine, Ben Kingsley, Jeffrey Jones, Lysette Anthony

Sherlock Holmes es uno de los detectives más polifacéticos de la ficción. No contento con librar a la Inglaterra de principios de este siglo de una apreciable proporción de criminalidad, llegó hasta a resolver, desafiando las leyes del tiempo y con el nombre falso de Guillermo de Baskerville, un misterioso caso en un monasterio del siglo XIV (en *El nombre de la rosa,* de Umberto Eco). Y si nos pusiésemos a enumerar sus apariciones en el cine, no acabaríamos nunca ; baste citar su participación en películas de Herbert Ross, Terence Fisher y hasta Billy Wilder, entre otros. Incluso llegamos a verle durante sus años adolescentes, en 'El misterio de la pirámide', de Barry Levinson.

Esta vez, de la mano de Thom Eberhardt, el cine dedicado a este personaje riza el rizo. Se intenta llegar a las últimas consecuencias del asunto. Dado que el propio Conan Doyle, el autor de las novelas, afirma basarse en las memorias del Dr. Watson, se nos plantea lo siguiente: ¿y si éste se lo hubiera inventado todo para ocultar sus verdadera

personalidad? En ese caso, él sería el que en realidad había resuelto los casos policíacos, y Sherlock sería un impostor, un simple actor que le servía de fachada.

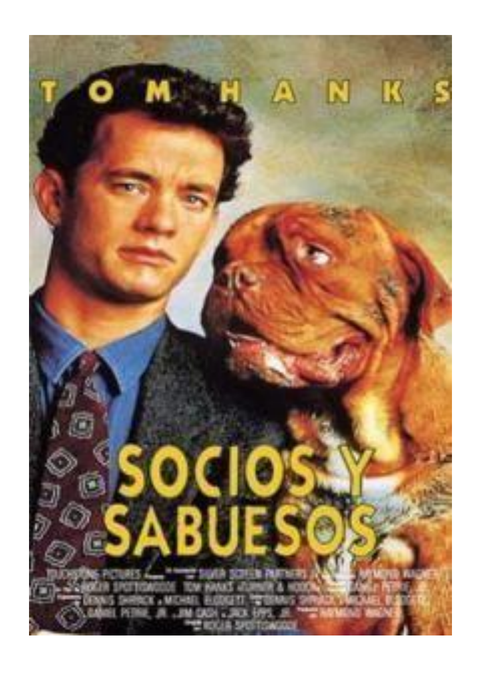
Los guionistas de *Sin pistas* llevan este equívoco hasta el límite. Esto complica terriblemente la resolución del misterio que la película nos plantea, y de paso da ocasión a Michael Caine para llevar a cabo una de las mejores interpretaciones de su carrera. Y no le va a la zaga Ben Kingsley -a quien recordábamos por su excelente interpretación de Gandhi- el cual borda literalmente su papel del famoso Dr. Watson, que en este caso, conforme con la trama, ya no es el segundón que habíamos visto en otras apariciones de este personaje en la pantalla.

La película ha sido rodada en Inglaterra, en los estudios de la Rank Organization, aunque parece ser que es de producción (y puede que dirección) norteamericana. No obstante, hemos de decir que la reconstrucción del Londres victoriano no puede estar más conseguida, así como el ambiente que se desprende de la lectura de las novelas originales. Tal vez la única nota discordante que hayamos observado sea el personaje del inspector de policía, interpretado por un actor que nos resulta demasiado histriónico para nuestro gusto. Un error en el 'casting', o tal vez un efecto buscado.

En resumen, pensamos que *Sin Pistas* es una película digna de ser visionada. Y lo es no sólo por lo divertidos que pueden resultar los *gags* provocados por la equivocidad del personaje de Michael Caine, sino también por el indudable interés que suscita, en virtud de la pulcra realización del film, la trama policíaca en sí, digna émula de las ficciones literarias de Conan Doyle en las que se inspira.

SOCIOS Y SABUESOS (Roger Spottiswoode)

('La Gaceta de Canarias', 13-XII-1989)



SOCIOS Y SABUESOS

TITULO ORIGINAL: Turner & Hooch
NACIONALIDAD: USA
FECHA:1989 DURACION: 105 min., color
DIRECTOR: **Roger Spottiswoode**
INTERPRETES: Tom Hanks, Mare Winnigham, Craig T. Nelson, Scott Paulin

Cada vez que vemos a Tom Hanks en una de sus actuaciones (y últimamente nos lo prodigan quizá en demasía) no podemos evitar el imaginarnos cómo hubiese hecho Cary Grant el mismo papel. Porque pensamos que ambos actores muestran muchas características paralelas, salvando las distancias. Pero se diferencian en lo principal: Cary Grant era un actor genial, y el protagonista de '*Socios y sabuesos*' no lo es, ni muchísimo menos, aunque a todas luces lo intenta.

La disparatada trama que se plantea en esta película –un serio y meticuloso policía que se ve envuelto en un berenjenal por culpa de un perro- es heredera de otras muchas situaciones similares que hemos podido ver en comedias norteamericanas de la época clásica. Recuérdense, por ejemplo, 'La fiera de mi niña' (1938), o 'Me siento rejuvenecer' (1952), dos obras maestras de Howard Hawks. Sus argumentos planteaban equívocos si-

milares al de este filme de Roger Spottiswoode, cuyos guionistas posiblemente se hayan inspirado en ellas en buena parte.

Con comedias de este tipo fue con las que empezó a darse a conocer el citado Cary Grant, y su buen hacer le permitió alcanzar cotas más altas. Tom Hanks parece que intenta seguir el mismo camino, pero desplegando menos talento. No queremos decir con esto que sea un mal actor ; sólo que a veces (como aquí) no da la talla. Sólo se ha desenvuelto bien en papeles como los de ‘Splash’ o ‘Big’, hechos a su imagen y semejanza. Pero se cae con todo el equipo cuando tiene que componer un personaje de carne y hueso y hacerlo creíble. Eso es lo que le pasa en *Socios y sabuesos*: el papel le viene demasiado ancho.

SOLEDADES COMPARTIDAS

(‘La Gaceta de Canarias’, 19-XII-1993)

ALGO PARA RECORDAR



TITULO ORIGINAL: Sleepless in Seattle

NACIONALIDAD: USA

FECHA: 1993 DURACION: 100 min., COLOR

DIRECTOR: Nora Ephron

INTERPRETES: Tom Hanks, Meg Ryan, Bill Pullman, Ross Malinger

La comedia cinematográfica norteamericana tuvo su época dorada en la década de los 20 y principios de los 40. *Sophisticated comedy* se dio en llamar a ese género que, mezclando hábilmente lo cómico con lo sentimental, sirvió de lucimiento a genios del 7º Arte de la talla de Howard Hawks, Leo McCarey y, sobre todo, el gran maestro Ernst Lubitsch. La serie toca a su fin con las comedia dirigidas por Preston Sturges, quien, en filmes como ‘Las tres noches de Eva’ (1941) o ‘Los viajes de Sullivan’ (1942), puso en práctica el procedimiento que Sacha Guitry denominó *narratage*, consistente en un desa-

rrollo inusitado del humor verbal, un estudio pormenorizado del ritmo cómico y una caracterización disparatada de los personajes secundarios. Las entrañables películas de Frank Capra, con su sincero *optimismo crítico,* cierran esta brillante etapa del cine yanqui.

Los años 50 significan la introducción en las comedias americanas de un nuevo ingrediente argumental: la crítica feroz al *american way of life*. A los autores anteriormente citados se unen George Cukor con su 'comedia psicológica' y Billy Wilder con sus sátiras destructivas, amén de los elegantes divertimentos, no exentos de crítica social, de Donen, Minelli, Edwards, Quine y Tashlin. Aquí termina el esplendor de la comedia cinematográfica ; a partir de los años 60 empieza el declive creativo con la *sex comedy*, de valor artístico cada vez más bajo, para acabar en el género de pura evasión en que se han terminado convirtiendo, salvo honrosas excepciones, las comedias en la actualidad. El panorama se presentaría bastante desolador si no fuese porque de cuando en cuando surgen realizadores dentro de la industria hollywoodiense que, intentando rememorar pasadas glorias de la comedia, llevan a cabo productos de cierto interés, como es el caso de la película que aquí se comenta.

La directora de '*Algo para recordar*', Nora Ephron, no oculta su admiración por aquellas añejas comedias, y su película se configura como un homenaje a todas ellas, en especial al género de la *comedia sentimental* que se practicó con tanto éxito durante la década de los 50 y parte de los 60. El referente directo de esta película es 'El noviazgo del padre de Eddie' (1963), de Vincent Minelli, considerada por muchos como uno de los testimonios más lúcidos y agudos sobre la burguesía americana ofrecidos jamás por el cine. El film de Ephron constituye en cierto sentido un *remake* de aquella cinta, pues su base argumental es más o menos la misma: un niño intenta buscarle novia a su padre, que ha enviudado recientemente. Pero las referencias a la comedia clásica no se quedan ahí, pues hay también una cita expresa a 'Tú y yo' (1939), de Leo McCarey, otro clásico, y el protagonismo que en cierto momento adquiere el Empire State Building de Nueva York remite asimismo a 'La luna es azul' (1953), film con el que Otto Preminger contravino por primera vez el Código Hays y su absurdo puritanismo moral.

La realización de Nora Ephrom en *Algo para recordar* está totalmente a la altura de las circunstancias. Más que un homenaje al cine clásico norteamericano, esta película constituye una auténtica recreación de aquellos mitos, sabiamente adaptados por los guio-

nistas a la actualidad de los años 90 y a unos criterios morales radicalmente distintos de los que reflejaban los modelos originales. Especialmente destacable resulta la dirección de actores. Ephron ha conseguido sacar unos registros increíbles de un actor por lo general mediocre como Tom Hanks, quien vuelve a hacer pareja con Meg Ryan tras su intervención en 'Joe contra el volcán' (1990), interesante realización de John Patrick Stanley. Su compañera, por otra parte, actualmente una de las actrices más solicitadas de Hollywood, demuestra en este film nuevamente su gran versatilidad y registro dramático, que el público de todo el planeta ha tenido sobradamente ocasión de comprobar desde su primera aparición en las pantallas en 'Ricas y famosas' (1981), a las órdenes de George Cukor.

Pensamos que el personaje verdaderamente importante de esta película es el del perro, y que toda la historia se tejió en su torno. Eso explicaría los errores de *casting* ; probablemente se recurrió a Tom Hanks –el galán de moda- pensando que sería un buen reclamo para los posibles espectadores. Pero seguimos creyendo que no es el actor idóneo para el personaje ; cualquiera de los actores de su edad con que cuenta Hollywood lo hubiera hecho mejor que él. El perro, en cambio –su compañero de reparto-, está genial. No tiene nada que envidiar a Baby, el leopardo de 'La fiera de mi niña'.

Igualmente cumple con su cometido Roger Spottiswoode, el director. En nuestra opinión, aunque ha practicado con acierto otros géneros cinematográficos, como en aquel interesante 'Bajo el fuego', es por el momento uno de los directores de comedias de serie B más fiables del cine norteamericano actual. De todas formas, creemos que se le nota demasiado su aprendizaje televisivo: abusa en ciertos momentos de los movimientos de cámara: grúa, *travelling*, etc. Pero no se puede negar su habilidad para contar historias, y eso hace que la película tenga en todo momento un nivel narrativo más que respetable.

SOLO ANTE LA LEY (Joseph Ruben)

¿QUIEN ES EL CULPABLE ?



SOLO ANTE LA LEY

TITULO ORIGINAL: True Believer
NACIONALIDAD: USA
FECHA:1988 DURACION: 98 min., color
DIRECTOR: **Joseph Ruben**
INTERPRETES: James Woods, Robert Downey Jr., Margaret Colin, Yuji Okumoto

Dentro del cine de género policíaco de todos los tiempos existe un subgrupo que se podría etiquetar como ‘películas de juicio’. Como ejemplos clásicos, imitados repetidamente, recuérdense ‘Llamad a cualquier puerta’ (1948), de Nicholas Ray, ‘Falso culpable’ (1957), de Alfred Hitchcock, y ‘Anatomía de un asesinato’ (1959), de Otto Preminger, entre otros muchos. ‘*Solo ante la ley*’, de Joseph Ruben, se adscribe a esta línea estilística, aunque su referente más directo es, sin duda, ‘Veredicto final’ (1982), de Sidney Lumet.

Igual que aquella película basaba su estructura argumental en el lucimiento interpretativo de Paul Newman, aquí asistimos a los alardes como actor de James Woods, quien dibuja con mano maestra un papel similar de abogado venido a menos que encuentra una nueva oportunidad defendiendo a un presunto culpable de asesinato y descubriendo de paso al verdadero criminal. Todo ello sirve a los guionistas para adentrarse en el

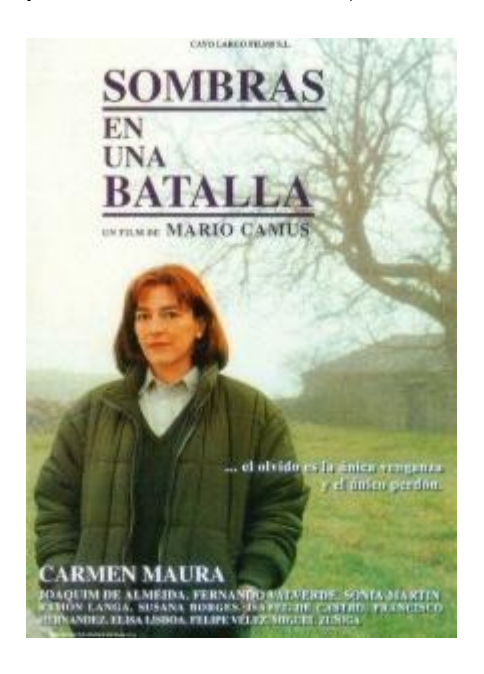
siniestro mundillo del hampa neoyorquino y describirnos un interesante caso de corrupción policial, con incursiones en el tema del racismo de la sociedad norteamericana y de los grupos neonazis que actúan en la oscuridad.

Tal vez en eso se diferencian los films actuales de los más antiguos dentro de un mismo género. En este caso no se trata únicamente de narrar las vivencias de una serie de personajes individuales relacionados directa o indirectamente con el crimen ; se intenta imbricar todos estos avatares dentro de un entorno socioeconómico, con lo cual la historia que se ve en la pantalla adquiere un interés adicional para el espectador. Este extremo está especialmente cuidado en *Solo ante la ley*.

Joseph Ruben ha sabido llevar la película con buen ritmo y con un cierto *suspense*, haciendo que los personajes y situaciones resulten creíbles, por exagerados que parezcan a primera vista. En este sentido la cinta tiene sus puntos de contacto con el cine de serie negra, aunque no se trate, desde luego, de un *negro* puro. Pero concurren en la trama algunos de sus temas predilectos: la amistad, el honor, las relaciones de poder, etc. El racismo es una de las constantes más evidentes de la película (se insiste, por ejemplo, en no diferenciar entre chinos y coreanos ; todos son “amarillos” y, por ende, peligrosos para el *american way of life*). Un film, por tanto, honesto y digno de ser visto y disfrutado, a pesar de lo desagradable que llega a ser el argumento en algunas secuencias.

SOMBRAS EN UNA BATALLA (Mario Camus)

DEL AMOR Y DE LA MUERTE
('La Gaceta de Canarias', 12-XII-1993)



SOMBRAS EN UNA BATALLA

TITULO ORIGINAL: Sombras en una batalla
NACIONALIDAD: España
FECHA:1993 DURACION: 94 min., color
DIRECTOR: **Mario Camus**
INTERPRETES: Carmen Maura, Joaquim de Almeida, Fernando Valverde, Sonia Martín

¿Pueden coexistir el amor y la muerte en un mismo contexto? La teoría psicoanalítica presume que así es, pues Freud explica todos los actos del ser humano a través de una dialéctica entre los impulsos eróticos y los tanáticos, los *impulsos de vida* enfrentados a los *de muerte*, las pasiones de 'amor' y 'odio' de Spinoza y Descartes. Por otro lado, está claro que la sociedad del siglo XX se sustenta más en la violencia que en la paz (se habla, por ejemplo, de 'períodos de entreguerras', como si lo bélico fuera lo normal, y lo pacífico la excepción). Los medios de comunicación de masas contribuyen a divulgar la cotidianeidad de la violencia a través de películas y series televisivas, ¡y luego hay quien se extraña de que los niños de diez años se asesinen entre sí o de que la pesadilla del terrorismo no se acabe nunca!.

La última realización del director español Mario Camus, '*Sombras en una batalla*', desarrolla la temática arriba expuesta mediante una historia sencilla, real como la vida misma. En la trama fílmica se entremezcla hábilmente un triángulo amoroso con un argumento de *thriller* en el que se hace referencia a la problemática reinserción social de los terroristas arrepentidos, así como al peligro que éstos corren de ser objeto de venganza por parte de sus antiguos camaradas. El caso real de Loles es recordado continuamente y sin ningún tipo de metáforas evasivas. Con ello Camus vuelve a su temática favorita de cómo las experiencias amargas reinciden sobre la vida de las personas sin que éstas sean verdaderamente libres de controlar su destino ; el recuerdo de 'La vieja música' (1985) sigue vivo en el realizador, y de hecho los avatares de Carmen Maura en la película que aquí se comenta tienen bastante relación con los de Federico Luppi en aquel film.

Mario Camus ha sido considerado por algunos críticos como un director anodino e impersonal. Sin embargo, sus inicios en el 7º Arte están vinculados al llamado 'nuevo cine español'. Se diplomó en la Escuela Oficial de Cine tras realizar diversos cortometrajes, entre los que destaca 'La suerte' (1963). Sus primeros contactos con el largometraje fueron de la mano del productor Ignacio F. Iquino, con 'Los farsantes' y 'Young Sánchez', dos interesantes muestras de cine realista estrenados en 1963. Es precisamente esta línea de crítica social la que ha distinguido especialmente a este prolífico realizador, que, aparte de llevar a cabo diversos encargos para televisión ('Conozca Vd. España', 'Curro Jiménez', 'Fortunata y Jacinta', etc.), ha practicado casi todos los géneros cinematográficos. En su obra se encuentran comedias policíacas ('Muere una mujer', 1964), comedias sentimentales ('La visita que no tocó el timbre', 1964), dramas de acción ('Con el viento solano', 1965) y hasta comedias musicales con Raphael o Sara Montiel de estrellas. El resultado de esas películas ha sido variable, sobre todo en función de la calidad de los guiones, pero lo que nunca ha podido negarse es el buen oficio de Camus como director y su habilidad para sacar partido de los actores y actrices. De todas formas, este realizador ha conseguido, tras su paréntesis comercial, recuperar gran parte de su prestigio primigenio con algunas buenas adaptaciones de obras literarias como 'Los pájaros de Baden-Baden' (1975), 'La colmena' (1982) o 'Los santos inocentes' (1984), entre otras.

Sombras en una batalla se distingue sobre todo por un gran guión que sabe combinar sabiamente los momentos melodramáticos con los trágicos, sin exagerar ninguno de ellos. Desde luego es complicado tratar un tema tan espinoso como el de esta película de

una forma tan elegante y ecuánime como aquí se hace. Si acaso, habría que reprocharle la utilización, en ocasiones, de unos diálogos demasiado explícitos, como queriendo reasegurar al espectador en algunos puntos de vista que ya las imágenes hacen evidentes. Constituye un indudable acierto, por otra parte, el hecho de no haber tratado el argumento de una manera emocionante, con *suspense*, sino haber mantenido en todo momento, por el contrario, una cierta 'distanciación' brechtiana sobre los luctuosos acontecimientos que se narran, evitando cualquier identificación de la audiencia con personajes o situaciones, facilitando así una toma de postura crítica.

También hay que destacar el soberbio plantel de actores y actrices de la cinta, excelentemente dirigidos en todo momento por Mario Camus, quien siempre hace gala de un comedimiento que evita todo tipo de sobreactuación (estilo 'impersonal y anodino' lo llamarían algunos). Carmen Maura, soberbia como siempre, compone un personaje verdaderamente atormentado, sin caer nunca en el ridículo que su papel está casi siempre rozando. Por otro lado, el hecho de que Camus haya trabajado en sus inicios como guionista de algunas películas de Carlos Saura (de 'Los golfos', 1959, y 'Llanto por un bandido', 1963, concretamente) se deja notar en su manera de tratar el paisaje castellano en algunos planos de conjunto dignos de verse.

Hay que hacer obligada referencia, aparte de esto, a la relación que *Sombras en una batalla* guarda con dos películas de temática emparentada que le precedieron. En primer lugar está 'Paisaje después de una batalla' (1970), de Andrzej Wajda, que examina de forma poética y alegórica los rescoldos de injusticia que quedaron pendientes tras terminar la 2ª Guerra Mundial, y en segundo 'Caza humana' (1970), de Joseph Losey, cuyo argumento, más afín al de la película que aquí se comenta, describe el asedio de un hombre debido a circunstancias que escapan a su control. El título original de esta cinta, *Figures in a Landscape* ('Figuras en un paisaje') remite directamente al del film de Camus.

SOMMERSBY (Jon Amiel)

EL REPOSO DEL GUERRERO
('La Gaceta de Canarias', 2-V-1993)



SOMMERSBY

TITULO ORIGINAL: Sommersby
NACIONALIDAD: USA
FECHA:1993 DURACION: 108 min., color
DIRECTOR: **Jon Amiel**
INTERPRETES: Richard Gere, Jodie Foster, Bill Pullman, James Earl Jones

Según consta en los títulos de crédito de esta película, se trata de un *remake* de un film francés bastante nombrado en su día: 'El regreso de Martin Guerre' (1982), de Daniel Vigne. La cinta original narraba un acontecimiento supuestamente real sucedido en el siglo XVI, y también se refería a un caso similar de suplantación de personalidad. En el caso que aquí se comenta la acción ha sido trasladada en el tiempo a la época inmediatamente posterior a la Guerra Civil norteamericana, pero el tema es prácticamente el mismo: la persona que vuelve tras largos años de ausencia no es la misma que se había ido, pero se le parece mucho y, además, nadie quiere realmente conocer la verdad. Al cine norteamericano, por lo que se ve, no le basta con copar el mercado de la exhibición en todo el planeta ; también pretende –y lo consigue- suplantar su evidente falta de inspiración de los últimos años adquiriendo los derechos de películas europeas (sobre todo francesas) de

cierto éxito para volverlas a rodar adaptadas a su ambiente. En otros tiempos ocurría exactamente lo contrario: eran las productoras europeas las que reavivaban los añejos éxitos del cine americano ; recuérdese, por ejemplo, el ciclo de cine fantástico realizado a partir del final de la década de los años 50 por la cada británica Hammer Film aprovechando antiguas historias terroríficas (Drácula, La Momia, etc.) previamente rodadas por la Universal durante los años 30 y 40. La mayor parte de los *remakes* norteamericanos que se están prodigando parten, como decimos, de originales franceses ; así tenemos, por ejemplo, 'La mujer de rojo' (1984), de Gene Wilder, copia casi exacta de 'Un elefante se equivoca enormemente' (1976), de Yves Robert, o 'Tres hombres y un bebé' (1987), de Leonard Nimoy, transposición a ambientes yanquis de 'Tres solteros y un biberón' (1985), de Coline Serrau, o también 'Un toque de infidelidad' (1989), de Joel Schumacher, versión norteamericana de 'Cousin, cousine' (1975), de Jean-Charles Tacchella, pero ello no obsta para que la industria de Hollywood se nutra igualmente, aunque en menor medida, del cine de otras nacionalidades de este lado del Atlántico ; por ejemplo, está el reciente éxito 'Esencia de mujer', de Martin Brest, inspirada en un original italiano, y se ha hablado mucho de que el español Pedro Almodóvar pensaba ceder también a los americanos los derechos de sus traídas y llevadas 'Mujeres al borde de un ataque de nervios' (1988). Por otro lado, el hecho de que una película sea un *remake* no significa irremisiblemente que, como tal copia, sea peor que el original. Por citar únicamente dos ejemplos, el 'Drácula' (1958) de Terence Fisher no desmerece en absoluto de la versión anterior (1931), de Tod Browning, y 'Noches en la ciudad' (1968), de Bob Fosse, es una aceptable adaptación, en clave musical, de 'Las noches de Cabiria' (1957), de Federico Fellini. Algo parecido ocurre en el film que aquí toca comentar, '*Sommersby*', de Jon Amiel, quien con todo el respeto posible a su modelo galo consigue componer un entretenido western melodramatico, satisfactoriamente realizado y brillantemente interpretado, sobre todo por parte de la pareja protagonista, Richard Gere y Jodie Foster, en cuya actuación se centra principalmente la labor de dirección.

Richard Gere ha sido considerado tradicionalmente un actor de segunda fila por gran parte de la crítica de este país. El cine norteamericano, sin embargo, sigue encargandole papeles de importancia, que él suele desempeñar siempre con una gran profesionalidad y demostrando una amplitud de registros nada desdeñable. En la década de los 70, cuando se pasó del teatro al cine, se especializaba en roles de joven de carácter rudo, y eso le hizo granjearse aquí la fama de 'guaperas'. De todas formas, siempre fue algo más

que eso, como se ha podido comprobar viéndolo en ‘Buscando al Sr. Goodbar’ (1977), de Richard Brooks, ’American Gigolo’ (1979), de Paul Schrader, ‘Oficial y caballero’ (1982), de Taylor Hackford, ‘Asuntos sucios (1989), de Mike Figgis, o ‘Pretty Woman’ (1990), de Gary Marshall, entre otras interpretaciones suyas. Su compañera de reparto, Jodie Foster, por otro lado, es ya una actriz consagrada, sobre todo después de su sorprendente interpretación en ‘El silencio de los corderos’ (1990), de Jonathan Demme, que la reveló para gran parte del gran público. Sin embargo, pese a su juventud (nació en 1963), tiene ya una larga experiencia artística a sus espaldas. Comenzó a enfrentarse a las cámaras desde la temprana edad de tres años, apareciendo en diversas producciones televisivas, y pronto pasó a la pantalla grande. Su revelación internacional tuvo lugar en 1976, con ‘Bugsy Malone’, de Alan Parker, y ese mismo año haciendo el papel de prostituta infantil en ‘Taxi Driver’, de Martin Scorsese, bajo cuya dirección ya había tenido ocasión de trabajar antes haciendo un papel corto en ‘Alicia ya no vive aquí’ (1975). Desde entonces su carrera ha sido fulgurante. En *Sommersby* compone un interesante y complejo personaje de mujer golpeada por la existencia que cree ver abrirse un camino con la aparición de un desconocido en su vida.

STALINGRADO (Joseph Vilsmaier)

LA GUERRA TAL CUAL ES



STALINGRADO

TITULO ORIGINAL: Stalingrad
NACIONALIDAD: Alemania
FECHA:1992 DURACION: 133 min., color
DIRECTOR: **Joseph Vilsmaier**
INTERPRETES: Dominique Horwitz, Thomas Krestschmann, Jochem Nickel, Sebatian Rudolph

Según el gran director norteamericano Nicholas Ray, "*en el crisol de la guerra, las mascaras caen … todo lo que es ficticio desaparece para dar paso a lo esencial*". Esta frase da en el clavo, puesto que, aunque resulte triste reconocerlo, por lo que parece -y los acontecimientos más recientes lo corroboran- las guerras son algo consustancial al ser humano, una característica molesta, pero inevitable a la postre. En ellas la especie humana se refleja tal cual es. Y el cine, gran testigo de nuestra época, o sea, del siglo más violento de toda la historia, no podía dejar de reflejar dicho extremo, la mayoría de las veces de la forma más espectacular posible, respondiendo a la demanda de violencia en las pantallas

por parte del público. El propio Ray arriba mencionado practicó con asiduidad el genero bélico: 'Amarga victoria' (1957), '55 días en Pekín' (1963), etc.

Por otro lado, la guerra constituye en cierto sentido un tema tabú para los cineastas, sobre todo para aquellos que se apartan de la línea espectacular-propagandística habitual. Las películas que critican el hecho bélico en alguno de sus aspectos, o que sacan a relucir lo absurdo del mismo, suelen estar mal conceptuadas por los poderes públicos. Valga como ejemplo el caso del film antibélico de Stanley Kubrick 'Senderos de gloria' (1957), que fue prohibido reiteradamente por la censura francesa en su momento, a pesar de referirse a un conflicto tan lejano en el tiempo como la 1ª Guerra Mundial. Esa misma cinta tampoco fue proyectada en España hasta mediados de los años 70, por razones bien conocidas, y algo parecido ocurrió con otra obra maestra en ese sentido: 'Rey y patria' (1964), de Joseph Losey, que ponía en entredicho el verdadero significado de la justicia militar.

'*Stalingrado*', de Joseph Vilsmaier, está ambientada durante la batalla del mismo nombre que tuvo lugar durante la 2ª Guerra Mundial. Esa contienda ha sido objeto de un profuso tratamiento fílmico, como es sabido, tanto durante como después de la misma. Durante el conflicto, todos los países beligerantes utilizaron el cine como arma de propaganda, tanto realizando documentales acerca del desarrollo de las operaciones en los campos de batalla, como llevando a cabo filmes de ficción que ilustraban algunas situaciones que se consideraban ejemplarizantes ; por ejemplo, recuérdese aquella maravillosa 'La Sra. Miniver' (1942), de William Wyler, cuya acción se situaba en Londres durante los bombardeos nazis, o 'La balada del soldado' (1959), de Grigori Chujrai, sobre la vida en la retaguardia soviética. De realización más reciente, y de esta última nacionalidad, también resulta interesante 'Masacre – ven y mira' (1985), de Elem Klimov, donde se describen con todo género de detalles los desmanes de las tropas alemanas en suelo ruso.

La batalla de Stalingrado ha sido relativamente poco reflejada en el cine. Aparte de una mediocre 'Stalingrado' (1959), del alemán Frank Wisbar, antecesora directa de la que aquí se comenta, están dos películas soviéticas: un documental rodado durante la propia batalla y dirigido por L. Varhamov y una reconstrucción *a posteriori* de la misma, 'Stalingradskaja bitva' (1948-49), de Vladimir Petrov. El frente ruso en su conjunto, por otra parte, tampoco ha sido abordado fílmicamente en demasíadas ocasiones por la cine-

matografía occidental. Unicamente destacan ‘Tiempo de amar, tiempo de morir’ (1958), de Douglas Sirk, ‘Los girasoles’ (1969), de Vittorio de Sica, ‘La cruz de hierro’ (1976), de Sam Peckinpah, ‘Lili Marleen’ (1980), de R.W. Fassbinder, y algunos títulos más.

La película de Vilsmaier no pretende en absoluto reconstruir punto por punto los hechos históricos en torno a la batalla a que alude el título. La idea que subyace al guión proviene de un proyecto largamente acariciado por el realizador italiano Sergio Leone: narrar los avatares de una serie de personajes durante el desarrollo de una gran batalla histórica. La muerte impidió a Leone llevar a cabo sus planes, y cualquiera sabe cuál habría sido el resultado caso de haber realizado él el film. En todo caso -y teniendo en cuenta su trayectoria cinematográfica-, es presumible que el italiano habría hecho más hincapié en las escenas de combate y en los actos heroicos y espectaculares, elementos de los que Vilsmaier ha procurado prescindir dentro de lo posible.

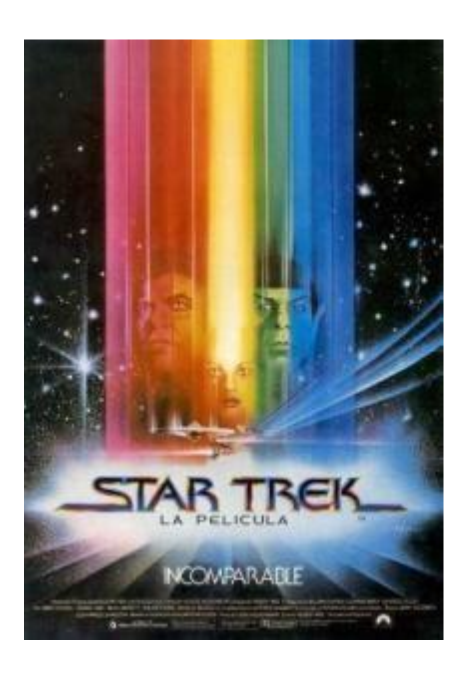
La intención de Joseph Vilsmaier en *Stalingrado* consiste sin lugar a dudas en mostrar lo absurdo de todas las guerras, puesto que éstas no aportan nada positivo a la humanidad: tan sólo muerte, injusticia y sufrimientos inenarrables. A tal objeto, el realizador ha planificado la totalidad de las escenas de lucha subrayando el lado desagradable de la misma, insistiendo en lo caótico e inhumano de todo el proceso, que escapa a cualquier justificación racional ; toda la presunta lógica de la táctica militar es echada por tierra ante la comprobación de la cruda realidad. El mismo hecho de que ninguno de los protagonistas del film consiga sobrevivir acentúa aún más esa trágica conclusión, y la serie de pequeñas anécdotas que se van narrando a lo largo del metraje de la cinta, aparte de contribuir a un mejor conocimiento de los diferentes personajes y a la identificación de la audiencia con sus motivaciones, coadyuva al mejor desarrollo de las tesis de Vilsmaier.

Un selecto y eficientísimo plantel de actores colabora con Vilsmaier en llevar a buen puerto esta obra maestra, que remite, como ya se dijo, a anteriores realizaciones del género. Las referencias más directas son -sólo estéticamente ; no desde un punto de vista ideológico- la ya citada ‘La cruz de hierro’, de Sam Peckinpah, con su secuela ‘El sargento Steiner’ (1979), de Andrew L. McLaglen, y sobre todo otro reciente film alemán: ‘El submarino’ (1981), de Wolfgang Petersen. Sin embargo, esta película remite también a filmes antibelicistas más antiguos, concretamente a cintas clásicas como, por ejemplo, ‘Sin novedad en el frente’ (1930), de Lewis Milestone, que fue objeto de un *remake* en 1979 bajo

la batuta de Delbert Mann. Pero, precedentes aparte, hay que decir que *Stalingrado* brilla con luz propia por un guión sin fisuras, por la gran personalidad de su director y por el excelente trabajo de todo el equipo que intervino en ella, tanto técnico como artístico.

STAR TREK (1979)

Robert Wise



Guión: Harold Livingston ; Fotografía: R. Kline y R. Yuricich ; Música: Jerry Goldsmith

Tras tantas ‘Galácticas’ y cosas por el estilo, ya nos estábamos empezando a hartar de las batallas espaciales y de tantos salvadores del universo (el colmo es, por supuesto, la serie televisiva de ‘La batalla de los planetas’, donde nuestros sempiternos ’salvadores’ se pasan, se parece). Bonito futuro se nos presenta, con razas estelares empeñadas en destruirnos, como los rojos de antaño y los terroristas de hoy.

El caso es que es de agradecer que de vez en cuando cambie la técnica de las películas de ciencia ficción. En este caso el peligro para la Tierra proviene de ella misma ; por eso me ha gustado este film, aunque no sea más que un refrito de ‘2001 …’, ‘La guerra de las galaxias’ y ‘Encuentros …’ Porque, aparte de estar correctamente realizada, ‘Star Trek’ nos remite a nuestro propio siglo, como diciendo que lo que ocurra en el futuro es una consecuencia del presente.

TALLO DE HIERRO (Heitor Babenco)



TALLO DE HIERRO

TITULO ORIGINAL: Ironweed
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1987 DURACION: 138 min., color
DIRECTOR: **Heitor Babenco**
INTERPRETES: Jack Nicholson, Meryl Streep, Carroll Baker , Tom Waits

Este director se nos está convirtiendo (al menos de momento) en el cineasta del desencanto. En las tres películas del mismo que se han estrenado por estos lares nos presenta a unos personajes marginados (o tal vez más bien 'marginales') que no acaban de encajar en la sociedad que nos ha tocado vivir: ya sean los jóvenes desarraigados del Brasil, que en 'Pixote' acaban desembocando en la delincuencia, el preso homosexual de 'El beso de la mujer araña', que acaba relacionándose con el terrorismo y siendo su victima involuntaria, o los alcohólicos pordioseros del film que comentamos, que perecen a manos de sus propias contradicciones personales.

Babenco se complace en presentarnos, en efecto, algunas de las lacras más evidentes de las que el moderno capitalismo parece no poder desprenderse, y que le son de alguna manera consustanciales. En un sistema en que se rinde culto (al menos en teoría) a la libertad individual, ésta se manifiesta en algunos grupos de individuos –minoritarios, por fortuna- de una forma insospechada e indeseada. Para estas personas, y por razones

complejas y difícilmente explicables, las estructuras sociales y las instituciones tradicionales resultan inadecuadas y provocan su rechazo. Tenemos, por ejemplo, el caso de los ‘alumnos rebeldes’ a que se refiere M.W. Apple, sociólogo norteamericano, que rechazan de plano cualquier tipo de currículum, y que han sido tratados profusamente en el cine (‘Rebelde sin causa’, de Nicholas Ray, es la película más conocida sobre este tema, pero hay muchas más).

Lo que sí notamos en esta película de Hector Babenco es un evidente salto cualitativo (¿o deberíamos decir, tal vez, ‘desplazamiento geográfico’?) en cuanto al tratamiento cinematográfico del desencanto y la marginación. Pues, si bien tanto ‘Pixote’ como ‘El beso de la mujer araña’ situaban su acción en Latinoamérica (no olvidemos que Babenco es de nacionalidad brasileña), lo cual nos impelía a relacionar el tema de los marginados con la peculiar situación geopolítica de esos países, en *Tallo de hierro* nos vemos transportados directamente a los Estados Unidos de Norteamérica, y a una época concreta, el año 1938 (incluso hay una referencia a la celebérrima emisión de radio de ‘La guerra de los mundos’ por Orson Welles y su Mercury Theatre), un momento de clara recuperación económica del país tras la crisis del año 29.

Nos parece altamente sintomático que el autor de la novela en que se basa el film (que escribió, asimismo, el guión) haya elegido precisamente ese momento histórico (en pleno ‘new deal’ rooseveltiano) para situar el argumento. Porque, como venimos diciendo, no se trataba tanto de denunciar (como en el caso de ‘Las uvas de la ira’, de John Ford) una situación sociopolítica concreta, como de describirnos fría y analíticamente a una serie de caracteres que evidentemente existen en cualquier sociedad (dentro del mundo occidental, por lo menos), por muy boyante que esté la economía.

Estos personajes del cine de Babenco actúan aparentemente por *motivaciones propias*, y si existe alguna explicación sociológica de su conducta, resulta en estas películas bastante evanescente. El que un grupo de jóvenes opte por dedicarse a la trata de blancas o al tráfico de drogas como en ‘Pixote’, o el que unas personas normales de clase media (como en *Tallo de hierro*) abandonen todo -familia, trabajo, amigos, etc.- por el alcoholismo y el vagabundeo callejero, nos resulta (a nosotros, y a Babenco, por lo que se ve) difícilmente explicable desde un punto de vista socioeconómico. Babenco nos muestra úni-

camente el lado 'psicológico' del asunto: se intenta comprender a los personajes en base a sus fantasías y traumas personales.

A este aspecto psicológico le otorga Babenco una importancia primordial ; de ahí su minucioso trabajo con actores y actrices en todas sus películas. En esta que comentamos nos parece especialmente notable el tratamiento del complejísimo personaje representado por Jack Nicholson y el alto grado de matices expresivos que el director consigue extraer de este actor. Nicholson se ha distinguido en sus películas más recientes (especialmente a partir de su intervención en 'El resplandor', de Stanley Kubrick, y no olvidemos su insufrible interpretación en 'Batman') por generosas dosis de 'sobreactuación' ; aquí (y en algunos otros films, como, por ejemplo, 'El honor de los Prizzi', de John Huston) demuestra perfectamente el excelente actor que puede llegar a ser cuando saben dirigirlo. También es muy buena la actuación de Merryl Streep, aunque no alcanza nunca las cotas de su compañero de reparto ; esta actriz, aunque buena profesional, no ha dado, hasta el momento, en nuestra opinión, su 'do' de pecho interpretativo.

Como complemento a esa penetración psicológica de que venimos hablando está la indudable habilidad de Babenco para crear atmósferas extrañas y para dar a las situaciones fantásticas un toque de 'naturalidad'. Para ilustrar esta aseveración véanse las referencias en 'El beso de la mujer araña' a una hipotética película de los años 40, y en ésta la ajustada utilización de la luz y de los virados de color en las múltiples apariciones de fantasmas del pasado a un personaje (el de Nicholson) obsesionado con la muerte y con los remordimientos.

En resumen, podemos decir que nos congratulamos de haber podido ver (¡por fin!) un film de la categoría de *Tallo de Hierro* en nuestras pantallas, la calidad de cuya programación deja por regla general bastante que desear. Y esto, por supuesto, no es más que nuestra personal opinión ; nos tememos que ésta no coincidirá con la de la mayoría del público tinerfeño, a tenor de los airados comentarios que tuvimos la ocasión de escuchar después de la proyección. En fin, como dice el adagio, "*para gustos se hicieron colores*". A este respecto no podemos eludir referirnos a un hecho que nos ha llamado poderosamente la atención: ¡esta película se ha venido a estrenar cuando ya llevaba varios meses en los 'video-clubs'! (el que lo entienda, que nos lo aclare).

TANGO Y CASH (Andrei Mikhalkov-Kontchalovski)

RESULTADO DECEPCIONANTE
(‘La Gaceta de Canarias’, 8-II-1990)



TANGO Y CASH

TITULO ORIGINAL: Tango & Cash
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 95 min., color
DIRECTOR: **Andrei Mikhalkov-Kontchalovski**
INTERPRETES: Sylvester Stallone, Kurt Russell, Teri Hatcher, Jack Palance

Aclaremos un pequeño malentendido antes de comenzar con esta reseña: Andrei Kontchalovsky, el que figura como director de esta película tanto en los carteles de propaganda como en los títulos de crédito, **no es el verdadero responsable de la misma**. Según se lee en la revista Dirigido por …, el conocido director ruso (‘Siberiada’, 1977-79, ‘Los amantes de María’, 1984, ‘El tren del infierno’, 1985) la abandonó a la mitad del rodaje “*por diferencias con el productor*”. Fue sustituido sobre la marcha por Albert Magnoli, quien procedió a cambiar el título original del filme (‘Set-up’). Eso explica algunos extremos, pero no todos.

Lo primero que hay que preguntar después de haber visto ‘*Tango & Cash*’ es lo que pudo atraer en un realizador de la talla de Kontchalovsky hacia una historia tan vulgar e insulsa como la presente. Pues se trata de uno más de esos filmes de intriga protagonizados por una pareja de policías, una serie iniciada hacía ya algunos años con la infumable

‘Alma Letal’ (1987), del horripilante Richard Donner. Por otro lado, esas incursiones de directores de prestigio en filmes de subgénero se está repitiendo últimamente con una cierta frecuencia ; ahí están, en efecto, ‘Calor rojo’, de Walter Hill, y ‘Black Rain’, de Ridley Scott, sin ir más lejos.

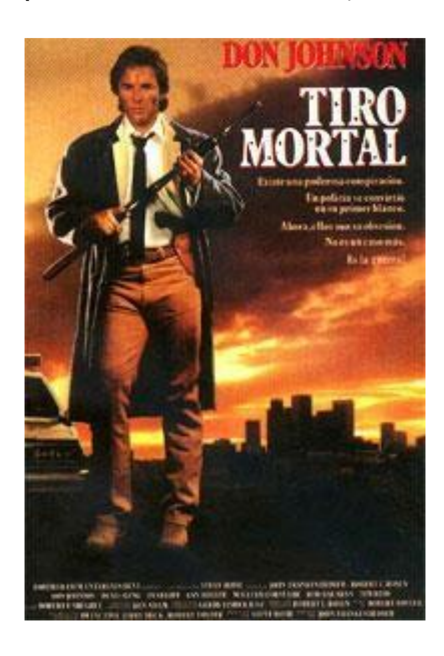
Sea como sea, en el filme se distingue claramente qué parte fue la rodada por el director ruso. Es toda la escena de la cárcel, verdaderamente muy lograda ; en ella se incluye una secuencia de fuga bajo la lluvia parecida a la que ya se vio en ‘El tren del infierno’ (la *autorrepetición* parece ser una característica en el arte de nuestros tiempo, como se ve). Todo este bloque se halla separado del resto de la película, como si de otra cinta completamente distinta se tratara.

En resumen, se podría decir que el resultado final de *Tango & Cash* –a pesar de la intervención de Kontchalovsky- no puede ser más decepcionante (o tal fuera eso precisamente lo que pretendía conseguir el productor, y de ahí su disputa con el ruso): una historia más de acción y violencia, con Stallone incluido. Y hasta eso les ha salido torcido, tal vez por simple ineptitud de Magnoli, el nuevo director ; el inefable ‘Rambo’ resulta literalmente borrado de la pantalla por su oponente Kurt Russell, quien, sin ser un actor brillante, hace gala de poseer mayor cantidad de recursos interpretativos que su inexpresivo compañero de reparto.

La puesta en escena es igualmente impresentable –excepción hecha de la ya citada secuencia de la cárcel-. Y el guión no contribuye ciertamente demasiado a un resultado feliz de la empresa. El malo de turno (Jack Palance) resulta tan ridículo, que hasta el mismísimo James Bond 007 se avergonzaría de tenerlo por enemigo. La secuencia final, por último, orquestada como una gran apoteosis de violencia y explosiones, sería digna de formar parte del peor de los ‘Estrenos TV’. Una película, en suma, apta únicamente para stallonianos recalcitrantes y cuya visión debe de ser sistemáticamente evitada por cualquier cinéfilo que se precie.

TIRO MORTAL (John Frankenheimer)

UNA MÁS DE POLICÍAS
('La Gaceta de Canarias', 6-VII-1990)



TIRO MORTAL

TITULO ORIGINAL: Dead Bang
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 101 min., color
DIRECTOR: **John Frankenheimer**
INTERPRETES: Don Johnson, Penelope Ann Miller, William Forsythe, Frank Military

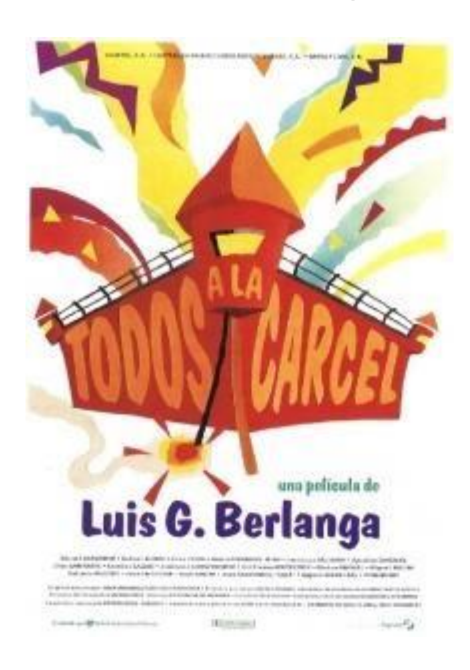
En los filmes recientes sobre pesquisas policíacas de nacionalidad norteamericana ha llegado a convertirse en un tópico el hecho que el protagonista tiene o ha tenido problemas en su matrimonio. Probablemente se trate de un recurso muy socorrido del que suelen echar mano los guionistas a la hora de definir a sus personajes ; un poco más de imaginación no les vendría mal tal vez, y, además, el público (con todo lo paciente que es) podría llegar a cansarse de que le cuenten siempre la misma historia. Y en ese supuesto caso, ¿qué pasaría? Todo esto viene a cuento del reciente estreno en las pantallas tinerfeñas de '*Tiro mortal*', la última realización del veterano –y desigual- realizador yanqui John Frankenheimer. Este director, procedente del medio televisivo, inició su carrera cinematográfica en 1957 y alcanzó cierto renombre con películas como 'El hombre de Alcatraz' (1962), 'Siete días de Mayo' (1964) o 'Yo vigilo el camino' (1970), hasta el punto de que se le llegó a considerar en su momento como uno de los más brillantes realizadores jóvenes estadounidenses, "… *preocupado observador del escenario sociopolítico norteameri-*

cano y capaz, aparentemente, de alcanzar en sus películas un difícil equilibrio de forma y contenido". Con el tiempo, estas esperanzas quedaron frustradas, y se comprobó que Frankenheimer no era otra cosa que un hábil artesano que se limitaba a llevar a la práctica la pericia técnica adquirida en sus años de realizador de series de televisión.

Tiro mortal acusa notoriamente la formación televisiva de su director ; en realidad se trata de una especie de serie B de policías narrado en el nefasto estilo de los Estrenos TV. Hasta su protagonista, Don Johnson ('Corrupción en Miami'), es un típico actor de televisión, y su escuela interpretativa no se diferencia en nada de la que despliega en la pequeña pantalla. Lo mismo se puede decir del resto del elenco, cuya actuación no necesita en realidad de demasiados alardes, teniendo en cuenta el insulso argumento de la película. De hecho, los guionistas no se complicaron demasíado la existencia a la hora de diseñar situaciones y personajes. La historia narrada en *Tiro mortal* echa mano, en efecto, de todos los tópicos del género de policías: problemas matrimoniales, alcoholismo, violencia a mansalva, etc. A todo eso, que es lo principal y básico del argumento, se ha añadido de manera anecdótica una referencia a otra de las constantes de cierto cine norteamericano actual: las presuntas organizaciones neonazis. Este tema se está prodigando bastante últimamente (tal vez porque los comunistas ya han dejado de ser los malos) y ha sido objeto de algunas películas más o menos interesantes, como las últimas de Costa-Gavras, sin ir más lejos. En el caso de esta película no se trata, empero, más que de la consabida justificación de la violencia, para mayor deleite del componente sadomasoquista de cierto sector del público.

TODOS A LA CÁRCEL (Luis Gª Berlanga)

¡VIVAN LAS CAENAS! ('La Gaceta de Canarias', 16-I-1994)



TODOS A LA CARCEL

TITULO ORIGINAL: Todos a la cárcel
NACIONALIDAD: España
FECHA: 1993 DURACION: 98 min., color
DIRECTOR: **Luis García Berlanga**
INTERPRETES: José Sazatornil, Agustín González , José Sacristán, Juan Luis Galiardo

Este país, decididamente, adolece de falta de memoria histórica ; nadie parece acordarse de la dictadura franquista ni de los que entonces fueron encarcelados por motivos políticos. Hasta hace relativamente poco tiempo se utilizaban esas temporadas pasadas a la sombra por culpa de la intolerancia como mérito para el acceso a las jerarquías políticas o sindicales, por la vía democrática, claro. Todo eso se ha ido olvidando, aparentemente, y una película como la que aquí comentamos no hará, por suerte o por desgracia, sangrar viejas heridas y sólo servirá de inocente divertimento a los jóvenes y a los no tan jóvenes. Casi nadie entenderá su mensaje subliminal, tan claro, por otra parte, para el que quiera fijarse, como en anteriores realizaciones de su director, Luis Gª Berlanga.

Berlanga es uno de los pocos directores españoles que han obtenido resonancia internacional. Sus comienzos en el 7º Arte están ligados a la personalidad de su compañero de estudios Juan Antonio Bardem, con quien codirigió su primer largometraje, 'Esa

pareja feliz' (1951), una curiosa muestra de la descripción de la España contemporánea en clave de humor donde ya se van definiendo algunas de las constantes de su cine y que se convirtió en objeto de culto por parte de los cinéfilos españoles de la época. Se trataba de una mezcla de sainete y de film neorrealista a la italiana.

El éxito de esa película permitió a este realizador rodar, con un guión escrito en colaboración con Bardem, 'Bienvenido, Mr. Marshall' (1952), con el que Berlanga inició su carrera internacional. Era una sátira a la vez realista y poética acerca de la ayuda americana y el Plan Marshall. Seguidamente realizó 'Novio a la vista' (1956), un divertimento cómico bastante influido por el realizador francés Jacques Tati, considerada como una de sus obras más íntimas y personales. La segunda etapa dentro de la evolución artística de Berlanga se inicia a partir de su colaboración con el guionista Rafael Azcona en 'Se vende un tranvía' (1961), un corto para televisión donde ya afloraban algunos de los elementos que se consolidarían ese mismo año con 'Plácido', una de sus obras más acabadas, cuyo humor, corrosivo más que *negro*, daba paso a una despiadada crítica social y humana de la realidad española del momento. A partir de su siguiente film, 'El verdugo' (1963), premiado en Venecia, Berlanga comenzó a tener serios enfrentamientos con la censura franquista. Se le impidió rodar varios guiones y tuvo que ganarse la vida enseñando en la Escuela Oficial de Cinematografía. Unicamente pudo hacer cine en el extranjero ; entre aquellos títulos descuella 'Tamaño natural' (1973), filmada con capital francés y actores del país galo, que siempre ha acogido con cariño a los cineastas españoles con problemas.

Con la democracia, Berlanga vuelve a España a realizar 'La escopeta nacional' (1978), exitosa y aguda sátira de los últimos años de la dictadura, seguida por dos secuelas: 'Patrimonio nacional (1980) y 'Nacional III' (1981). Las películas de la última época de este director intentan recuperar su manera tradicional de hacer cine, aunque adaptándola a las nuevas circunstancias que vive el país, '*Todos a la cárcel*', su último producto por el momento, incide en esa línea estética. De hecho, muchas de las ideas desarrolladas en este film hacen referencia más o menos directa a anteriores realizaciones. Así el personaje representado por José Sazatornil 'Saza' es parecido al encarnado por Cassen en 'Plácido', y toda la idea del guión remite, aunque referida a un contexto muy distinto, a aquel film. Igual que allí se satirizaba despiadadamente a las instituciones benéficas mediante un personaje que es manejado por unos y por otros sin que nadie escuche lo que tiene que decir,

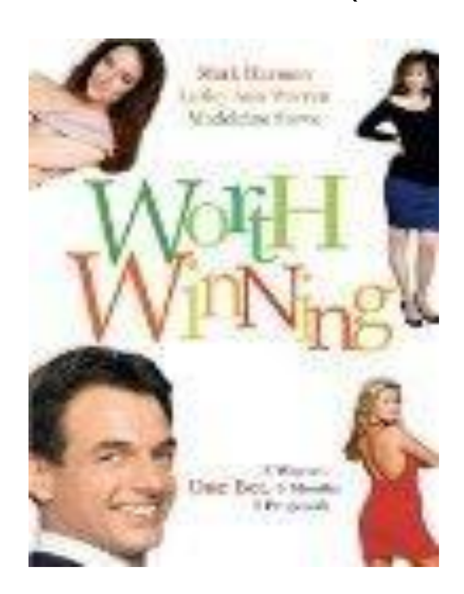
aquí ocurre algo parecido en esa rocambolesca cena de antiguos represaliados políticos en una moderna prisión.

Hay quien dice que el cine más reciente de Luis Gª Berlanga, cuya valía fue finalmente reconocida de manera oficial nombrándosele director de la Filmoteca Nacional, no hace más que dar fe de la decadencia creativa de este cineasta, que no hace, según algunos críticos, más que repetir hasta la saciedad fórmulas expresivas ya caducas ; hasta ha llegado a comparársele con el nefasto Mariano Ozores. Todo esto no son, en opinión de quien esto escribe, más que exageraciones sin mucho sentido. Es posible que las últimas creaciones de este director, como es el caso de *Todos a la cárcel*, no estén entre lo mejor de su filmografía, pero resulta innegable que en ellas Berlanga demuestra una personalidad artística, un dominio del medio y un saber hacer muy superiores a lo que se suele encontrar entre los realizadores españoles de la nueva hornada.

Sobre todo asombra la facilidad que tiene este realizador de sacar adelante escenas en principio caóticas, con multitud de actores y figurantes circulando por la pantalla entre una maraña de historias y subhistorias que se entrecruzan, y todo ello con muy pocos cambios de plano. Berlanga es, sin duda, el gran maestro español de plano-secuencia y de la coreografía. También es capaz de sacar el máximo partido del elenco artístico, consiguiendo un trabajo magnífico de actores y actrices que han dado un resultado mediocre en otras producciones españolas. En conjunto, por tanto, *Todos a la cárcel* resulta, además de sumamente interesante, al igual que todas las obras de su director, un film muy recomendable para toda clase de audiencias.

TRES CAMAS PARA UN SOLTERO (John MacKenzie)

VUELVE LA COMEDIA („La Gaceta de Canarias", 29-XII-1989)



TRES CAMAS PARA UN SOLTERO

TITULO ORIGINAL: Worth Winning
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 98 min., color
DIRECTOR: **John MacKenzie**
INTERPRETES: Mark Harmon, Madeleine Stowe, Lesley Ann Warren, Andrea Martin

La comedia norteamericana parece ser que está comenzando a recobrar poco a poco el pulso que había perdido los últimos años. Si es verdad que así ocurre, los amantes del cine están de enhorabuena, porque esto significa que en Hollywood se han vuelto a dar cuenta de que el cine no sólo es un negocio, sino que también hacen falta historias, guiones y cosas por el estilo. Esto es a propósito de una película que recuerda de alguna manera a aquellas comedias clásicas de los años 50 y 60 en las que se intentaba divertir al público, y de paso hacerle reflexionar un poco sobre el sentido de su existencia. Claro está que la filosofía desplegada en muchos de estos filmes (una ambigua mezcla de machismo apenas disimulado, consumismo, etc.) no tenía por qué coincidir con el punto de vista de la totalidad de los espectadores. No obstante, constituía una exposición sincera de un modo de vida –el american way of life- tan respetable como cualquier otro. Aparte de esto estaba (para el que supiera apreciarlo) la elegancia y el indudable saber hacer de la mayor parte de aquellos cineastas.

‘Tres camas para un soltero’, de John MacKenzie, recobra en gran parte toda esta tradición. A nivel ideológico habría que rebelarse contra el tratamiento que se da a los personajes femeninos: son puras mujeres-objeto cuyo único mérito (aparte de que sean artistas o animadoras de un equipo de rugby) parece residir en poseer un bonito cuerpo, o como decía Schopenhauer, ‘cabellos largos, ideas cortas’. Sin embargo, eso no ha impedido en absoluto pasarlo en grande con esa increíble historia de amores y engaños, esa trama tantas veces repetida de chico busca chica, chico encuentra chica, chico pierde chica, … (la fórmula secreta de los guiones de Ben Hecht), todo ello sazonado con unos diálogos y un ritmo casi perfectos, una soberbia interpretación por parte de actores y actrices y una complicidad con el espectador como no habíamos tenido el placer de degustar desde hacía décadas.

Hay que congratularse de que los prohombres del cine americano –o al menos una parte de ellos- hayan optado de una vez por abandonar el soap opera de nefasta influencia televisiva y se hayan decidido a producir nuevamente ese tipo de sophisticated comedy con la que en su día brillaron con luz propia los talentos de Ernst Lubitsch, Howard Hawks, Billy Wilder y tantos otros. Queda esperar, por otro lado, que, como contrapartida, los espectadores de todo el mundo reciban benévolamente esta iniciativa, tan apartada de las modas cinematográficas al uso en los últimos años.

3 COMEDIAS, 3

(‘La Gaceta de Canarias’, 22-XI-1989)







UN TOQUE DE INFIDELIDAD

TITULO ORIGINAL: Cousins
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 105 min., color
DIRECTOR: **Joel Schumacher**
INTERPRETES: Ted Danson, Isabella Rossellini, Sean Young, Norma Alessandro

UNA PANDILLA DE LUNATICOS

TITULO ORIGINAL: The Dream Team
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1988 DURACION: 110 min., color
DIRECTOR: **Howard Zieff**
INTERPRETES: Michael Keaton, Christopher Lloyd, Peter Boyle, Stephen Furst

NO ME CHILLES, QUE NO TE VEO

TITULO ORIGINAL: See no Evil, Hear no Evil
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 99 min, color
DIRECTOR: **Arthur Hiller**
INTERPRETES: Richard Pryor, Gene Wilder, Joan Severance, Anthony Zerbe

Por lo que podemos observar a partir de la programación de los cines en los últimos meses, parece ser que (¡Dios sea loado!) por fin ha pasado la funesta ola de comedias juveniles que infectaba nuestras pantallas. Ya empezábamos a estar algo hartos de tanta gamberrada estudiantil de dudosa comicidad y de tanto conflicto generacional descafeina-

do y de andar por casa. Esas películas, salvando muy pocas excepciones, parecían estar destinadas a un público de tiernísima edad y con un coeficiente intelectual más bien bajo.

Tal vez sólo una casualidad, un simple despiste de nuestros queridos distribuidores, pero lo cierto es que, como decimos, últimamente el cine comercial de procedencia norteamericana nos viene regalando una serie de comedias de corte más clásico que en meses anteriores. Son películas que, sin constituir, ni mucho menos, obras maestras de la cinematografía, al menos no hacen que nos sintamos tentados de abandonar la sala a mitad de la proyección. Concretamente, y sin ir más lejos, se proyectan tres comedias que podríamos calificar de 'decentes' o visibles ; se trata de '*Un toque de infidelidad*', de Joel Schumacher, '*Una pandilla de lunáticos*', de Howard Zieff, y '*No me chilles, que no te veo*', de Arthur Hiller.

La primera de las tres no es más que un nuevo *remake* de una comedia francesa. Este fenómeno de los *remakes* viene siendo una constante del cine americano de evasión de los últimos años. 'La mujer de rojo', 'Dos fugitivos', 'Tres hombres y un bebé' y muchas más comedias recientes son otras tantas refilmaciones de producciones francesas que en su momento pasaron por nuestras pantallas sin pena ni gloria. *Un toque de infidelidad* viene a añadirse a la ya largo lista, y como no hemos visto el original (lo cual nos impide hacer comparaciones), sólo podemos decir que la nueva versión no está mal del todo. Resulta agradable verla.

Más interesante nos pareció *Una pandilla de lunáticos*. Se trata de un guión bastante bien construido que constituye una incursión inteligente en el mundo de la esquizofrenia y de la psiquiatría y que aboga decididamente –dentro de su tono festivo- por las terapias transaccionales y por las técnicas de *problem solving*, en vez de las prácticas de psiquiatría más tradicionales, basadas en la quimioterapia y la lobotomía. Los personajes de la historia resultan creíbles gracias a unos diálogos hábiles y a una ajustada dirección de actores.

No me chilles, que no te veo es, de los tres filmes que comentamos, el más parecido a una comedia de la época clásica. No en vano, su director es el veterano Arthur Hiller, quien ya desde los años cincuenta ha destacado como realizador no demasíado brillante de comedias y melodramas de bastante éxito. Entre los últimos, el famoso 'Love Story'

(1970). Su habilidad artesanal se pone de manifiesto en esta película, especialmente en lo que se refiere a la dirección de actores. Tanto Richard Pryor como Gene Wilder están soberbios en sus respectivos papeles, e igualmente cumplen su cometido los actores secundarios. La historia no es muy original, pero funciona a nivel narrativo y logra que el espectador pase un rato entretenido y suelte alguna que otra carcajada.

3 MUESTRAS DE CINE DE ACCIÓN

(‘La Gaceta de Canarias’, 17-X-1993)







EL FUGITIVO

TITULO ORIGINAL: The Fugitive
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 128 min., color
DIRECTOR: **Andrew Davis**
INTERPRETES: Harrison Ford, Tommy Lee Jones, Sela Ward, Jeroen Krabbe

SLIVER

TITULO ORIGINAL: Sliver
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 109 min., color
DIRECTOR: **Phillip Noyce**
INTERPRETES: Sharon Stone, William Baldwin, Tom Berenger, Martin Landau

EL MARIACHI

TITULO ORIGINAL: El Mariachi
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 80 min., color
DIRECTOR: **Robert Rodríguez**
INTERPRETES: Carlos Gallardo, Consuelo Gómez, Reinal Martínez, Peter Marquard

El género de acción, ya sea policíaco o de aventuras, en el cine comercial actual está sufriendo un proceso al parecer imparable de infantilización. La influencia del medio televisivo, la calidad de cuyos programas va bajando por momentos, tiende a disminuir correlativamente los niveles de exigencia por parte del público de las salas cinematográ-

ficas, que va incluyendo sectores de población progresivamente más jóvenes, en función de las evoluciones del mercado. De esta manera, aquellas historias superficiales y sin sustancia que antes sólo se toleraban en la pequeña pantalla se han ido trasplantando sin más a la pantalla grande, y aquellas pocas películas que revistan una mayor profundización en situaciones y personajes son rechazadas sistemáticamente por la audiencia. Esta circunstancia dificulta sobremanera la labor del crítico, al no encontrar éste por lo general obras fílmicas que merezcan un comentario.

La época postestival coincidía hasta hace relativamente poco tiempo con el regreso de los grandes estrenos, de los cuales al menos algunos merecían los tres meses largos de espera. Hoy esa característica ha dejado de ser común, especialmente en cines de provincia, y los pocos filmes de la cartelera nacional dignos de una visión y eventualmente de una reflexión crítica por lo general no salen de las grandes capitales, y habría que desplazarse a Madrid o Barcelona para poder visionar unos productos que, como mucho, tal vez lleguen a la periferia en ciclos especializados o por televisión, con bastante retraso en este último caso. El cinéfilo provinciano, por tanto, debe conformarse con producciones de segunda fila, que sólo en contadas ocasiones van revestidas de algún interés desde el punto de vista fílmico. En consonancia con lo dicho, los tres filmes a que se refiere este comentario no son, desde luego, obras maestras de la cinematografía, pero se destacan por una razón u otra del resto de la programación.

En primer lugar está '*El fugitivo*', de Andrew Davis, un *revival* de la famosa serie televisiva de los años 60. Triste debe ser la situación de la industria cinematográfica si se tiene que recurrir a un material de procedencia televisiva ante la falta de ideas argumentales. Por otro lado, esta práctica no es nueva en el cine norteamericano ; ya se había iniciado en 1987 con 'Los intocables de Elliott Ness', de Brian de Palma, una más bien mediocre adaptación de un también añejo serial de la pequeña pantalla. En el caso aquí tratado el resultado ha sido algo más halagüeño. Andrew Davis, un especialista de films de acción, ha conseguido su mejor película hasta el momento. Hasta nosotros habían llegado dos ejemplos de su quehacer: un subproducto macho-heroico -'Por encima de la ley' (1988)- al servicio del actor George Segal, émulo de Stallone y Schwarzenegger, y 'A la caza del lobo rojo' (1989), una interesante cinta de espionaje ambientada en la Guerra Fría. En esta última ya se iban perfilando las cualidades de Davis como buen narrador de historias y su aceptable control del ritmo cinematográfico.

La versión de Davis de *El fugitivo* retoma el aspecto más interesante de su modelo (un excelente serial, por otra parte): la eterna huida ante el acoso de la justicia del médico Richard Kimble, injustamente acusado del asesinato de su esposa, y la búsqueda y captura del verdadero asesino. Se prescinde, acertadamente, de la parte costumbrista y moralizante de aquellos episodios, que eternizaban la acción en innumerables capítulos y dilataban el desenlace final, desviando con suma habilidad la atención del público de la trama principal. En la versión cinematográfica se insiste en la vertiente más netamente policíaca del relato, lo cual confiere a la película un ritmo endiablado, que no se pierde en un solo fotograma de la proyección. La eficiente actuación de los protagonistas, encabezados por un excelente Harrison Ford, coadyuva a llevar a buen puerto este producto fílmico.

En una línea parecida se mueve '*Sliver*', de Philip Noyce, un aceptable thriller de suspense. Este director, de procedencia australiana, se dio a conocer con 'Calma total' (1988), una impactante película que ponía en imágenes de forma muy inteligente el guión de un film inacabado de Orson Welles, adaptación de una novela de Charles Williams. Su siguiente película fue 'Furia ciega' (1989), que, aunque caía descaradamente en la moda del cine hiperviolento de artes marciales, tenía el acierto de inspirarse en cierto cine japonés de acción, concretamente en el personaje Zato-Ichi, protagonista de una conocida serie nipona de este tipo de filmes. La adaptación de historias japonesas a ambientes occidentales casi siempre ha dado buenos resultados, y recuérdense a este respecto 'Los siete magníficos' (1960), de John Sturges, y la cinta que inició el 'spaghetti-western', 'Por un puñado de dólares' (1964), de Sergio Leone, entre otros ejemplos. *Sliver*, por su parte, no se puede considerar como una gran película, pues está lastrada por bastantes fallos de guión: el desenlace es demasiado precipitado, y el personaje interpretado por Tom Selleck no resulta muy creíble ; sin embargo, se eleva muy por encima de otros films similares estrenados en los últimos años.

La otra película que aquí se va a comentar es '*El mariachi*', de Robert Rodríguez. Gran parte de la crítica nacional e internacional está glorificando a este film y a su director, que se estrena con este producto como realizador de largometrajes, como un nuevo valor para el cine independiente de los EE.UU. Se ensalza la supuesta frescura de sus imágenes, y sobre todo el hecho de que se haya conseguido llevar a cabo un producto tan digno con un presupuesto tan reducido. Todo eso, en opinión de este crítico, no son más que palabras. *El mariachi* no es, en realidad, más que un *thriller* muy violento sin la más mí-

nima entidad cinematográfica: la historia hace aguas por cualquier lado que se la mire, el trabajo de los actores resulta detestable, y la realización cae en todos los defectos del amateurismo, desde los fallos de continuidad a los movimientos de cámara gratuitos, con un *steady-cam* cuya utilización sobra en la mayor parte de los planos, y se abusa de los objetivos ‘ojo de pez’. Es, pues, explicable que nadie en Hollywood quisiese hacerse cargo de la producción de este engendro, y que Rodríguez tuviese que sufragar los gastos del proyecto de su propio bolsillo. Las buenas críticas recibidas le abrirán presumiblemente al novel realizador chicano las puertas de la industria fílmica, y cualquiera sabe lo que es capaz de perpetrar con más medios. Sus próximas obras darán cumplida respuesta a este interrogante.

TROLL (1972)

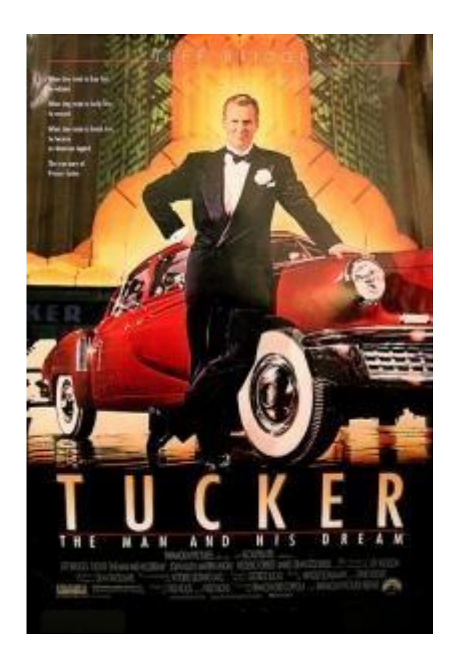
Vilgot Sjöman

Guión: Sjöman ; Fotografía: Rune Ericson y Julf Björck ; Música: G. Verdi

Todos los films de Sjöman, al menos los que he visto (‘Mi hermana, mi amor’, y ‘Yo soy curiosa’ amarillo-azul’), van de cargarse la moral burguesa en todos sus aspectos. En este caso se trata de satirizar el punto de vista judeo-cristiano, tal como se ve en San Pablo. El acto sexual -se supone- es un mal inevitable con vistas a la procreación. En el film vemos claramente que para tal moral la pareja ideal es la de un sádico con una lesbiana (machismo inherente a toda sexualidad burguesa) Todos aquellos que hacen el amor libremente, mueren. La única posibilidad de liberación sexual radica en la prostitución. La mujer será una puta más o menos fina, y el hombre se liberará en un lupanar, fuera del matrimonio ; por supuesto me parece genial la secuencia de la cama redonda operática con música y letra de ‘Rigoletto’, de Verdi (el texto, por supuesto, ha sufrido una serie de cambios ad hoc: Donde el libreto original dice “*il mio bene cancellar*”, se canta “*il mio pene consolar*”). La alternativa que se propone es totalmente eucarística. Los protagonistas se comen al Conejo (símbolo del amor libre, y clara referencia a ‘Ucellaci e ucellini’ de Pasolini, donde acaban comiéndose al cuervo revolucionario). Tras comerse al nuevo dios (comunión), hacen el amor, con lo cual ‘mueren’ para la moral oficial, pero al fin y al cabo, resucitan (igual que el conejo) y ganan la vida eterna. En la puesta en escena y en la dirección de actores de Sjöman (ayudante de dirección de ‘Los comulgantes’) se nota la influencia -aparte de Pasolini- del gran maestro del cine sueco, Ingmar Bergman.

TUCKER, UN HOMBRE Y SU SUEÑO (Francis Ford Coppola)

('La Gaceta de Canarias', 17-I-1990)



TUCKER, UN HOMBRE Y SU SUEÑO

TITULO ORIGINAL: Tucker, the Man and his Dream
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1988 DURACION: 106 min.,color
DIRECTOR: **Francis Ford Coppola**
INTERPRETES: Jeff Bridges, Joan Allen, Martin Landau, Mako

Francis Ford Coppola es sin duda uno de los realizadores norteamericanos más interesantes de las últimas décadas. Es uno de los pocos que sigue manteniendo en sus películas un nivel de calidad apreciable en medio del marasmo de mediocridad en que el cine comercial yanqui parece estar sumido. Basta citar para probarlo algunos de sus filmes más conocidos: 'El Padrino' en sus dos episodios (1972-74), 'Apocalypse Now' (1979) y cintas más recientes como 'La Ley de la calle', 'Corazonada' o 'Cotton Club', todas ellas de los 80. Algunas de estas películas presentaron a este autor como un creador que llevaba el camino de convertirse en un clásico.

Sin embargo, el tiempo se encargó de desmentir esta suposición, ya que Coppola, tras una interesante etapa de investigación del lenguaje cinematográfico –que empezó con 'Rebeldes' (1983) y que ya había sido anunciada con 'La conversación' (1974)-, donde regaló títulos tan sugerentes como 'Corazonada' (1981), pasó a otra en que se limitó a

narrar historias sin demasiado interés de una forma artesanal, aunque –eso sí- brillante. '*Tucker, un hombre y su sueño*' (1987) parece a primera vista constituir un nuevo punto de inflexión en la trayectoria de este controvertido cineasta.

Al proponer su versión de la historia de Preston Tucker, fabricante de automóviles maldito, Coppola intenta hacer un homenaje a un clásico del cine de todos los tiempos: 'Ciudadano Kane' (1940), de Orson Welles. Porque, de hecho, el protagonista de esta película tiene mucho en común con Kane: todo excepto los millones. Y la película no cesa de citar el mítico film de Welles ; hay planos y hasta secuencias enteras que lo recuerdan. Incluso hay una significativa escena en que aparece en persona el Kane de la vida real: el magnate Howard Hughes.

El filme, por tanto (como el de Welles), constituye una visión crítica sobre el tan traído y llevado sistema de libre empresa. Y viene muy a propósito recordar hechos como el que se narra en la actualidad, en estos tiempos de *perestroika* y libertades. La época en que se sitúa la historia es en los años 50 de este siglo, cuando los valores democráticos estuvieron realmente en jaque en USA (recuérdese, por ejemplo, la famosa Caza de Brujas del senador McCarthy, o la expulsión del país del filósofo Bertrand Russell por razones morales). El caso Tucker es sintomático de los fallos que este sistema puede llegar a tener.

La realización de Coppola es brillante. El director se desenvuelve a la maravilla en el mundo wellesiano que describe. Es un tributo que el que en su día fue un investigador del lenguaje cinematográfico paga al filme que trajo mayor número de innovaciones al cine moderno, y lo hace mediante una historia real en la que se muestra cómo en ciertos medios los innovadores no suelen ser muy bien recibidos.

UN LUGAR EN EL MUNDO (Adolfo Aristarain)

LAS DESVENTURAS DEL PERONISMO MILITANTE
('La Gaceta de Canarias', 13-XII-1992)



UN LUGAR EN EL MUNDO

TITULO ORIGINAL: Un lugar en el mundo
NACIONALIDAD: Argentina
FECHA: 1991 DURACION: 115 min., color
DIRECTOR: Adolfo Aristarain
INTERPRETES: Federico Luppi, José Sacristán, Cecilia Roth, Leonor Benedetto

El 'peronismo' puede considerarse como uno de los movimientos políticos más pujantes de Argentina (y del resto de Latinoamérica) del último medio siglo. Surgido con la subida al poder del general Juan Domingo Perón en 1945, se configura como una especie de frente nacional formado por los trabajadores, los pequeños y medianos propietarios y la burguesía industrial, cuyo objetivo principal consiste en impulsar al país por la vía de un desarrollo capitalista autónomo. Los principales adversarios de este movimiento de carácter marcadamente populista, nacionalista y antiliberal son la oligarquía terrateniente en el interior y las potencias imperialistas en el exterior. En su primer período –hasta 1955- condujo al país a un proceso de democratización general, con una participación realmente mayor de los trabajadores en la vida política ; en el terreno económico, sin embargo, no fue capaz de llevar a buen término la transformación radical que propugnaba. Tras largos años de exilio, los peronistas volvieron a intentar suerte nuevamente entre

1973 y 1976 ; su relativo fracaso provocó la llegada de una de las peores dictaduras que ha sufrido el país.

La película de Aristarain sitúa su acción en esa segunda época peronista. Se configura como una fábula que personifica los avatares de este ideología en las desventuras de una familia que intenta llevar el progreso (educación, sanidad y sindicalismo) a una lejana comunidad rural de la pampa. Su estructura narrativa, a medio camino entre el melodrama y el drama rural, describe el enfrentamiento cotidiano del pueblo gaucho con los terratenientes y las compañías multinacionales (representadas éstas por el geólogo español que interpreta José Sacristán) ; la personificación se plantea con la intención de que el espectador se identifique de alguna manera con los protagonistas de la historia. No hay, pues, utilización de técnicas de distanciamiento al modo brechtiano, al contrario de lo que generalmente suele practicarse en este tipo de cintas.

Hay tres historias paralelas en la película: los enfrentamientos, tanto personales como colectivos, del maestro (antiguo intelectual peronista regresado del exilio) con el cacique del pueblo, los afanes del hijo de éste por enseñar a leer y escribir a su novia analfabeta y los problemas con que se encuentra el geólogo español de ideas anarquizantes, empleado en una empresa multinacional con presencia hispana (¿el V Centenario?). Las tres tramas se cruzan, ya desde el principio, en la casa del citado maestro, actuando como catalizadores la esposa de éste, que casualmente es el médico del pueblo, y su hermana, una monja de ideas avanzadas.

También se trata del desarraigo (de ahí el título), y se llega a la conclusión de que el lugar del intelectual comprometido no es la academia, ni siquiera la gran capital, sino que tiene que buscar su sitio junto al pueblo y sus problemas. Todo esto, que en definitiva constituye una especie de compendio de tesis peronistas, es abordado desde la óptica de un niño –el hijo del maestro- que es el verdadero protagonista de toda la historia.

Aristarain, que muy merecidamente recibió por su película la Palma de Oro del último Festival de San Sebastián, y del que hemos tenido la ocasión de ver alguna otra muestra de su filmografía en el ciclo Cine 92 de TVE1, conduce este complejo film con mano maestra, basándose en un guión muy elaborado y en unos actores insuperables. El clima de melodrama es conseguido con perfección merced a una dirección de actores con-

cienzuda y una muy inteligente utilización del espacio cinematográfico. Sacristán logra componer uno de los mejores papeles de su ya dilatada carrera artística ; a la misma altura rayan Federico Luppi y Cecilia Roth, al igual que el resto del elenco.

Resulta reconfortante ver de cuando en cuando una película como ésta, donde se describen situaciones reales de la vida de las personas, sin sensacionalismos de ningún tipo y sin violencias innecesarias. Estamos acostumbrados, en efecto, a presenciar, tanto en el cine como por televisión, películas que falsean sistemáticamente la realidad, que, aparte de contar historias sin el más mínimo interés, van a satisfacer únicamente los instintos más primarios de la audiencia, sin dar a ésta la oportunidad de razonar por sí misma. Compárese, a este respecto, *Un lugar en el mundo* con otras cintas de parecida temática que se han visto recientemente, como 'Una ciudad llamada Milagro' (1990), de Robert Redford, por ejemplo, En aquella película el tratamiento maniqueo y architendencioso del tema sindical (la lucha de una comunidad chicana contra una multinacional –más o menos el mismo asunto que en el film de Aristarain-) convertía una trama potencialmente interesante en un 'culebrón' insufrible. Es posible que sea precisamente eso lo que le gusta al público, y que éste prefiera normalmente prescindir de sus facultades intelectivas. Pero eso ya es otro problema.

UN LUGAR EN NINGUNA PARTE (Sydney Lumet)

UTOPIAS



UN LUGAR EN NINGUNA PARTE

TITULO ORIGINAL: Running on empty
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1988 DURACION: 116 min., color
DIRECTOR: **Sidney Lumet**
INTERPRETES: River Phoenix, Christine Lahti, Judd Hirsch, Martha Plimpton

Es digna de la mayor consideración la habilidad que tiene el cine norteamericano para convertir cualquier tema, por muy espinoso o trascendente que éste pueda resultar, en un argumento de comedia (con o sin música) o en un melodrama familiar. Eso es algo que nadie en el mundo ha conseguido aparte de ellos, o al menos no con la misma eficacia y profusión. Se les podría criticar, tal vez, que vulgarizan excesivamente tales temas (lo que en si es verdad), pero también es innegable que con la susodicha vulgarización han conseguido un sobrado número de obras maestras para sorpresa y deleite del cinéfilo.

La película que vamos a comentar reúne las suficientes cualidades de lo que acabamos de decir como para captar nuestra atención ; la consideramos, en efecto, como un ejemplo arquetípico de lo que podríamos denominar “melodrama-familiar-conmensaje-

social" a la americana. Se trata de una de las candidatas a los *Oscars de* este año: '*Un lugar en ninguna parte*', de Sidney Lumet. Su argumento es heredero de otras realizaciones anteriores en la misma línea, de las que citaremos las dos más conocidas: 'Tal como éramos' (1973), de Sidney Pollack, y 'Rebelde sin causa' (1955), de Nicholas Ray ; podría decirse que es como una mezcla entre ambas tramas, adaptada a los años 80.

¿Qué queda en la actualidad de aquellos estudiantes radicales de los años 60? ¿Se habrán convertido, con el paso de los años, en 'rebeldes sin causa'? Preguntas como estas son las que se hace Lumet, quien, como es sabido, perteneció en su día a aquella 'izquierda exquisita' que tan bien retrata Tom Wolfe. Y el argumento del film está centrado más que nada en lo que será de la siguiente generación -los **descendientes** de aquellos revolucionarios- suponiendo que sus progenitores sigan manteniendo vivos sus ideales a pesar de los pesares. La conclusión que se saca es que hay personas que, sin quererlo, se han anclado en un pasado utópico (de ahí el titulo), y eso les hace irremisiblemente chocar con la dura realidad del presente.

El guión de esta película -aunque, por supuesto, constituye una vulgarización melodramatica de lo que realmente ocurre en el mundo- nos parece hecho con inteligencia, y suministra multitud de claves (fílmicas e históricas) a los espectadores con nostalgia contracultural. Podría incluso afirmarse que es a ese tipo de audiencia, los contemporáneos del director, a quienes está dirigida la cinta y en quienes causará un mayor impacto ; y hasta es probable que el público más joven sólo vea en el argumento una vulgar historia de amor más o menos lacrimosa.

La dirección de Lumet es correctísima (tal vez demasiado académica y distanciada) y de una profesionalidad fuera de toda duda. Especialmente de destacar es la dirección de actores y actrices, cosa por otra parte habitual en este realizador, procedente del ámbito teatral, como es bien conocido. Es una película diseñada y llevada a cabo sin mucho entusiasmo, pero que probablemente dé el resultado apetecido por los productores: ganar algún que otro Oscar o Globo de Oro. Evidentemente, su director está ya muy lejos de aquellos tiempos en que llegó a adquirir cierta fama de cineasta comprometido con filmes de la talla de 'Doce hombres sin piedad' (1957) o 'Serpico' (1973), y ahora sólo es lo que probablemente fue siempre, muy a su pesar: un sólido artesano.

UN MUNDO PERFECTO (Clint Eastwood)

CRIMINALES Y DISIDENTES ('La Gaceta de Canarias', 23-I-1994)



UN MUNDO PERFECTO

TITULO ORIGINAL: A Perfect World
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1993 DURACION: 130 min., color
DIRECTOR: **Clint Eastwood**
INTERPRETES: Kevin Costner, Clint Eastwood, Laura Dern, T.J. Lowther

Según el psicólogo criminalista Pierre Moutin, el fenómeno de la delincuencia no debería tratarse como una pura abstracción o como una simple realidad jurídica, ya que se centra siempre en un autor: el criminal o delincuente. Este resulta ser siempre la figura estelar en todo análisis psicosociológico de un hecho supuestamente delictivo. El individuo, efectivamente, se encuentra inmerso en una serie de factores sociales que condiciona de una manera u otra su conducta: densidad de población, opinión pública, usos y costumbres, moralidad y religiones, familia, enseñanza, industrialización, alcoholismo, etc. ; en torno a éstos giran las diferentes teorías explicativas que se han elaborado acerca de esta temática.

Las interpretaciones socio-culturales de la criminalidad se empezaron a desarrollar ya desde el siglo XIX. Así, Marx y Engels afirmaban que el crimen no es más que un producto directo o indirecto de las condiciones socioeconómicas por intermedio de la alie-

nación, y su punto de vista ha sido adoptado por más de un sociólogo de nuestro siglo. De todas formas, en la actualidad se tiende a interpretar este fenómeno desde una óptica factorialista según la cual no hay gran diferencia entre el comportamiento delictivo y el 'normal'. Todo es una cuestión de aprendizaje de ciertas conductas por parte del individuo, sobre todo a partir de las experiencias propias y de la comunicación verbal en grupos reducidos (familias, etc.), orientandose las tendencias y actitudes conductuales del mismo en virtud de una interpretación favorable o desfavorable de las disposiciones legales.

El cine de Clint Eastwood ha incidido por lo general en esta temática de la ambigüedad moral y jurídica, no sólo en sus últimas realizaciones, como 'Sin perdón' (1993) o la película que aquí se comenta, sino ya desde sus primeros filmes como director, que registraban la influencia de sus maestros Sergio Leone y Don Siegel. Eastwood se había iniciado en la industria cinematográfica como actor, al principio representando papeles secundarios en diversas series televisivas. Su consagración internacional le vino de la mano del *spaghetti-western*, interpretando al 'hombre sin nombre' de las películas de Leone y, ya de vuelta a su país, al detective Harry Callahan a las órdenes de Siegel. Su primer largometraje como director fue 'Escalofrío en la noche' (1971), que luego fue objeto de un *remake* a manos de Adrian Lynne con el título de 'Atracción fatal' (1987), bastante menos conseguido que el original.

Salvo excepciones, como el curioso melodrama 'Primavera en otoño' (1973) y el interesante revival houstoniano 'Cazador blanco, corazón negro' (1989), las películas dirigidas por Eastwood son por lo general clasificables dentro del género de acción, ya sean westerns, como 'El fuera de la ley' (1976) o 'El jinete pálido' (1985), o policíacas, como 'Impacto súbito' (1982), donde retomaba su personaje del detective Callahan, o la propia '*Un mundo perfecto*'. En casi todas ellas el realizador adopta una postura manifiestamente ambigua con respecto a la moralidad y la justicia, una característica argumental tomada tanto del 'spaghetti-western' como del cine negro clásico. En estos filmes no suele haber 'buenos' ni 'malos' en el sentido tradicional, sino que siempre se trata de personajes (policías o delincuentes) guiados por las circunstancias psicosociales que les ha tocado en suerte vivir.

En *Un mundo perfecto* es difícil señalar quién de los dos personajes principales (encarnados magistralmente por Kevin Costner y Clint Eastwood) es el verdadero prota-

gonista, y cuál el antagonista. Las historia de ambos discurren paralelas a lo largo de todo el metraje, y ninguno de ellos sobresale ; al final triunfa la ley, pero no por la bondad congénita de los policías, como suele ocurrir en otras películas similares, sino por simple superioridad numérica y tecnológica. Ese desenlace, por otro lado, no parece ser lo que más ha preocupado a Eastwood como realizador, sino el estudio psicológico de los caracteres y de su evolución en el tiempo, todo ello planteado a través de una estructura de *road-movie*. Además, conforme se va profundizando en la realidad de los hechos narrados, ésta se muestra totalmente divergente de la interpretación oficial, tanto jurídica como académica: el presunto 'asesino peligroso' resulta no ser un demente, sino una persona normal con sus defectos y sus fobias igual que cualquier otra, y el policía que lo persigue no es tan duro e insensible como parecía en un principio. Resulta, por otro lado, sumamente interesante el lúcido análisis que se hace de los instintos criminales supuestamente latentes en la mentalidad infantil, cosa que no se había visto en las pantallas desde 'Viento en las velas' (1965), de Alexander McKendrick, y 'A las nueve cada noche' (1967), de Jack Clayton.

Eastwood consigue mantener en todo momento el pulso y el ritmo adecuado para esta complicada trama, que si hubiera que remitirla a algún precedente, sería sin duda a 'Loca evasión' (1974), de Steven Spielberg, donde se narraba una historia similar, aunque planteada desde un punto de vista bastante más maniqueo. Sobresale especialmente en esta película la acertada dirección por parte de Eastwood de actores y actrices, y no únicamente los protagonistas ; en ese sentido habría que subrayar la soberbia actuación de Laura Dern, quien hace gala de un raro sentido de la mesura con su personaje de la psicóloga criminalista mediante la utilización muy inteligente del método del Actor's Studio, del cual fue alumna. Esta actriz constituye una de las mayores promesas del cine norteamericano actual, como ha demostrado ya sobradamente en diversas interpretaciones para la pantalla grande.

UNA DE POLICÍAS

(‘La Gaceta de Canarias’, 6-II-1990)





EL ASESINO DEL CALENDARIO

TITULO ORIGINAL: The January Man
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1988 DURACION: 94 min., COLOR
DIRECTOR: **Pat O’Connor**
INTERPRETES: Kevin Kline, Susan Sarandon, Mary Elisabeth Mastrantonio, Danny Aiello

MELODIA DE SEDUCCION

TITULO ORIGINAL: Sea of Love
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 109 min., color
DIRECTOR: **Harold Becker**
INTERPRETES: Al Pacino, Ellen Barkin, John Goodman, Michael Rooker

En muchas ocasiones, lo que distingue una buena película de otra que no es tan buena no es precisamente la trama argumental. De hecho, se ha tenido la ocasión de presenciar distintas versiones cinematográficas más o menos conseguidas de una y la misma historia, y lo que suele ocurrir –especialmente si se hace referencia a filmes de género- es

que el argumento, caso de existir, se reduce a una mimética reiteración de esquemas formales arquetípicos que forman ya parte del inconsciente cinematográfico colectivo: así, el famoso *chico-busca-chica* de las comedias, por ejemplo. Y entonces el resultado final del producto depende de la habilidad del equipo de realización del filme (y especialmente del director) para dar un toque de originalidad a una historia que no tiene nada de original.

‘*El asesino del calendario*’, de Pat O’Connor, y ‘*Melodía de seducción*’, de Harold Becker, son sintomáticas de los que estamos diciendo ; son dos historias de policías muy parecidas entre sí y ya vistas en infinidad de versiones desde que el cine es cine, sólo que algunas diferencias en el tratamiento fílmico colocan a la una a un nivel artístico bastante superior al de la otra. Se trata de la conocida historia de un policía con problemas personales (un caso de presunta corrupción en uno, alcoholismo y divorcio reciente en el otro caso) enfrentado a un difícil caso de investigación ; de que encuentre o no al criminal depende que se resuelvan o no sus problemas privados. El resto son variaciones sobre el mismo tema. ¿Por qué, entonces, salieron dos películas tan diferentes?

En el primer caso hay que achacar la culpa del desastroso resultado tanto al director Pat O’Connor como a sus guionistas. Porque se trata más que nada de un problema de descripción de personajes y situaciones. Por ejemplo, el que un policía –el protagonista- sea un excéntrico no significa automáticamente que sea un subnormal, como se le presenta, sobre todo si se dice que es el mejor profesional de los contornos. Y teniendo en cuenta esto, podrían haberse ahorrado un par de escenas ridículas, como la detención final del asesino, sin ir más lejos.

Todo lo contrario es lo que ocurre en *Melodía de seducción*. En primer lugar, Harold Becker presenta un Nueva York cotidiano y creíble que recuerda bastante al de ‘Manhattan’ (1979), de Woody Allen, salvando las distancias. Las situaciones que el argumento va presentando están todas imbuidas de esa misma cotidianeidad, y los personajes –principales y secundarios- resultan reales ; son personas que se pueden encontrar por ahí en cualquier momento, y no arquetipos. La compleja personalidad del protagonista es encarnada por Al Pacino con indudable maestría, y lo mismo se puede decir de Ellen Barkin, su oponente femenina. Todo esto y mucho más hace olvidar lo elemental de la historia y el forzado final de la misma (habitual, por otra parte, en este tipo de producciones).

UNA EXTRAÑA ENTRE NOSOTROS (Sydney Lumet)

UNA LECCIÓN DE ANTROPOLOGÍA
(‘La Gaceta de Canarias’, 28-III-1993)



UNA EXTRAÑA ENTRE NOSOTROS

TITULO ORIGINAL: A Stranger among us
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 107 min., color
DIRECTOR: **Sidney Lumet**
INTERPRETES: Melanie Griffith, Eric Thal, John Pankow, Tracey Pollan

Sydney Lumet, perteneciente a la minusvalorada ‘generación de la televisión’, es un cineasta de lo que se suele categorizar como un artesano: un realizador con pericia técnica suficiente (adquirida, por supuesto, durante su etapa televisiva) y cierta habilidad a la hora de dirigir a los actores y actrices, achacable a su pasado teatral. Generalmente considerado como un director con un cierto ‘buen gusto’, se le ha criticado –como a casi todos los de su promoción- por su estilo impersonal, que trata aparentemente de disimular con temáticas pretenciosas. Lumet, que dio sus primeros pasos artísticos en el teatro, llegó a adquirir cierto renombre como director escénico de uno de los primeros grupos vanguardistas *off-Broadway* ; también hizo sus pinitos como profesor de arte dramático. Su iniciación en el mundo de la imagen fue en la cadena CBS, donde dirigió algunas series y espacios dramáticos a partir de 1950. Su éxito en la pequeña pantalla le permitió rodar su pri-

mera película para el cine: 'Doce hombres sin piedad' (1957). A este film, que con el tiempo se ha convertido en un clásico, ha seguido una larga lista de realizaciones no siempre del todo conseguidas sobre los más diversos temas: musicales ('El mago', 1978), sobre el peligro nuclear ('Punto límite', 1964), bélicas ('The Hill', 1965), eróticas ('El grupo', 1966), policíacas ('Asesinato en el Orient Express', 1974), etc.

Hecha salvedad del valor artístico de la extensa filmografía de Sydney Lumet, una característica que hay que constatar en la mayor parte de sus realizaciones es la tendencia crítica con respecto a la sociedad norteamericana que se nota en las mismas, especialmente en las más logradas de entre ellas. Se suelen citar a este respecto sus producciones del género policíaco, como 'Serpico' (1973) o 'Tarde de perros' (1975), o las adaptaciones de obras literarias o teatrales, como 'Piel de serpiente (1960), basada en Tennessee Williams, 'Panorama desde el puente' (1961), según Arthur Miller, o 'Larga jornada hacia la noche' (1962), de un texto de Eugene O'Neill. De todas formas, el interés de todos estos filmes radica generalmente más en sus guiones que en la brillantez estilística de su director.

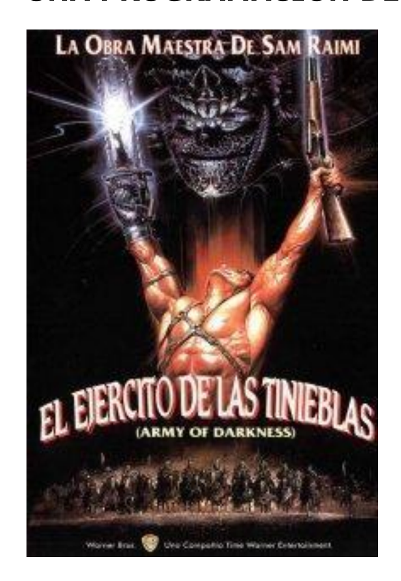
'*Una extraña entre nosotros*', última realización de Lumet que se ha visto en Tenerife, participa, como era de esperar, de las virtudes y los defectos del resto de su filmografía. Lo más interesante, como de costumbre, es la historia que se cuenta, y lo menos, la forma en que está llevada a imágenes. Se trata de un argumento policíaco, que es precisamente el género en que más ha destacado su director: una mujer policía debe resolver un caso de asesinato en el seno de una comunidad de *hasidim*, y esta circunstancia es aprovechada para mostrar al público el modo de vida de dicho colectivo, así como las dificultades que encuentra la investigadora para integrarse en el grupo sin causar sospechas. A primera vista podría decirse que *Una extraña entre nosotros* no es más que un *remake* de 'Unico testigo' (1984), de Peter Weir, donde se narraba una historia parecida relacionada con una comunidad *amish*. No obstante, hay que considerar que, mientras en aquella película lo fundamental era la historia policíaca, y lo antropológico sólo añadía un poco de color ambiental, en el film de Lumet ocurre exactamente lo contrario: el caso policial no es más que un pretexto que utiliza el guionista para introducirse subrepticiamente en el grupo en cuestión, disecando su pintoresco comportamiento social.

Los *hasidim* se consideran los descendientes de una secta judía ortodoxa que apareció en tiempos de los Macabeos apoyando a Matatías y sus hijos en la lucha contra Antíoco IV Epifanes. A fines del siglo II a.d.C. dieron lugar al nacimiento de los 'fariseos', y por lo visto algunos de sus miembros pertenecieron a las primeras comunidades esenias. La versión moderna de este grupo fue fundada en Ucrania hace dos siglos por Israel ben Eliezer ; en realidad no se presentan propiamente como una secta, ya que no pretenden cambiar la doctrina tradicional ni injertarle ideas nuevas, sino como predicadores de una manera diferente de servir a Dios. Esta unión con la divinidad se suele buscar a través de la oración y el estudio, pero se consigue únicamente a través de la alegría, y no mediante la tristeza ni la austeridad ; es un intento de acercar el culto al pueblo llano. A la muerte de su fundador, el movimiento contaba ya con varios millares de adeptos, llegando a abarcar posteriormente a la casi totalidad de los judíos de Ucrania, e incluso de Polonia y Lituania. Sin embargo, el 'hasidismo', por su desprecio de la erudición y por modificar ciertos ritos de la oración, encontró pronto una violenta oposición por parte de los partidarios del judaísmo tradicional, y fue denunciado como herejía. Eso condujo a que los *hasidim* dieran nuevamente al estudio la importancia que merecía y llegaran a fundirse con las demás formas de vida judía, comunicándoles un fervor religioso y un vigor renovados. Actualmente esta secta encarna la ortodoxia más integrista dentro del judaísmo.

El film de Lumet pone especial interés en reflejar todos estos extremos de la fe hasídica y, en realidad, lo que se narra, más que una historia policíaca, es una especie de viaje iniciático de la protagonista, que va descubriendo en el transcurso de la trama una realidad bastante más compleja que la que ella creía conocer. Es precisamente la parte de la resolución del caso de asesinato la que menos desarrollada está en esta película ; se descubre al criminal más por casualidad que como resultado de una investigación, y el desenlace parece responder más a una imposición de la productora que al interés deliberado de director y guionistas. La dirección de Sydney Lumet es, ni más ni menos, la que se podía esperar de este director, una vez conocido su historial fílmico: correcta, aunque no demasiado brillante.

UNA PROGRAMACIÓN DESANGELADA

UNA PROGRAMACION DESANGELADA (‘La Gaceta de Canarias’, 15-VIII-1993)







EL EJERCITO DE LAS TINIEBLAS

TITULO ORIGINAL: Army of Darkness: Evil Dead 3
NACIONALIDAD: USA FECHA: 1992
DURACION: 90 min., color
DIRECTOR: **Sam Raimi**
INTERPRETES: Bruce Campbell, Embeth Davidtz, Marcus Gilbert, Bridget Fonda

PERMANEZCA EN SINTONIA

TITULO ORIGINAL: Stay Tuned
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1992 DURACION: 87 min., color
DIRECTOR: **Peter Hyams**
INTERPRETES: John Ritter, Pam Dawber, Jeffrey Jones, Eugene Levy

EL PAIS DEL AGUA

TITULO ORIGINAL: Waterland
NACIONALIDAD: GB
FECHA: 1992 DURACION: 88 min., color
DIRECTOR: **Stephen Gyllenhaal**
INTERPRETES: Jeremy Irons, Sinead Cusack, Ethan Hawke, Grant Morrisey

Ciertamente, y como ya se comentó en esta página, la programación veraniega de los cines es la que el público se merece, ya que no reclama otra cosa. Prueba de ello es el hecho fehaciente de que actualmente no hay película –sea la que sea- que no permanezca un mínimo de dos semanas en cartel, y la mayor parte sobrepasan el mes. Esta circunstancia puede que le parezca obvia al espectador no avisado, pero lo cierto es que hasta no hace mucho tiempo lo acostumbrado era que las cintas no alcanzasen la semana de proyección en una misma sala por regla general, hasta el punto de que si alguna de ellas lograba sobrepasar ese tope, se le hacía una publicidad especial por tal motivo. Hoy en día –sobre todo a partir de los años 80- el público, al ser mucho más joven, ya no es tan exigente como entonces, como puede comprobarse. ¡Y luego dicen que las salas de cine están en crisis! En la estación estival –ya se dijo en un artículo anterior- los exhibidores se aprovechan de esa falta de criterio del público cinematográfico, cualidad que se ve acrecentada durante el período de vacaciones escolares, al reducirse sensiblemente la media de edad de los asistentes a las salas. Los estrenos presuntamente importantes se posponen hasta Septiembre, y en el ínterin se proyectan aquellos productos fílmicos que los distribuidores suponen no serán rentables durante el resto de la temporada. La calidad de la programación de los cines, precaria de todas formas durante todo el año, sufre, en consecuencia, a resultas de esa política distribuidora. Hay muy pocas películas que merezcan un comentario, pero el espectador habitual parece no darse cuenta de ello.

El mes de Agosto tinerfeño ha seguido la misma tónica que el de Julio en lo que a programación de las salas cinematográficas se refiere. Todavía siguen en cartel buena parte de las películas estrenadas el mes anterior ; por otro lado, éste ha habido muy pocos estrenos de interés –por no decir ninguno- y salvo honrosas excepciones que ya se han ido notificando puntualmente en esta sección, la visión de aquellos filmes que sobre el papel ofrecían siquiera alguna esperanza ha resultado sumamente defraudante. Habrá que seguir, pues, esperando hasta ver qué ocurre dentro de un mes con las largamente anunciadas ‘El último gran héroe’, de John McTiernan, ‘Máximo riesgo’, de Renny Harlin y, especialmente, el esperado ‘Jurassic Park’, última obra del controvertido Steven Spielberg ; ya han sido estrenadas todas ellas en varios países de nuestro entorno, pero en España se ha preferido esperar hasta Septiembre.

Un ejemplo típico de esto es ‘El ejército de las tinieblas’, de Sam Raimi, tercera entrega de una serie inscrita en el género *gore* que en sus primeros episodios (‘Posesión infernal’, 1982, y ‘Terroríficamente muertos’, 1986) abordaba esta modalidad fílmica de una forma ciertamente original basada en el ‘granguiñol’ y la autoparodia y que venía avalada por excelentes críticas y por los galardones conseguidos en diferentes festivales. La película, sin embargo, a pesar de haber contado con más medios técnicos que las anteriores, hace patente, en opinión de este crítico, lo que en realidad ya se estaba viendo venir desde la segunda parte de la trilogía: la falta total de inspiración de este realizador, que no hace más que autorrepetirse hasta la saciedad, haciendo de paso que sus personajes, encarnados por unos actores y unas actrices exageradamente gesticulantes, se disuelvan innecesariamente en una maraña de efectos especiales. Un film, por tanto, descaradamente mediocre que nada aporta al género fantástico actual, bastante menoscabado de por sí.

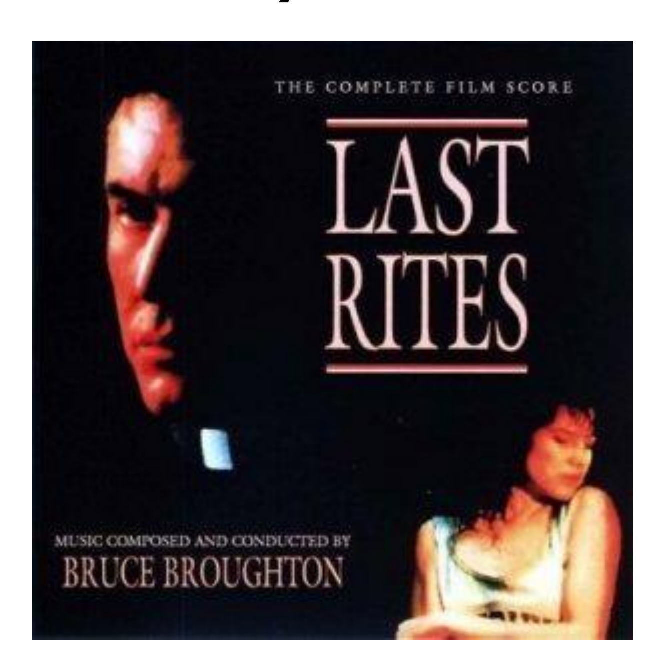
Aparte de la excelente ‘Stalingrado’, de Joseph Vilsmaier, que se aparta ostensiblemente del cine comercial al uso y que, por tanto, no encaja en un comentario como este, hay en las pantallas chicharreras otras dos películas que ofrecen un relativo interés: ‘Permanezca en sintonía’, de Peter Hyams, y ‘El país del agua’, de Stephen Gyllenhaal. La primera de ellas es una ambiciosa comedia fantástica que en parte se malogra por la falta de personalidad de su director. El cine de Hyams –poco más que un artesano más o menos competente, como todos los que proliferan por Hollywood- se ha caracterizado, salvo excepciones (‘Capricornio Uno, 1978, o ‘Atmósfera cero’, 1980, por ejemplo, esta última una interesante transposición al género de ciencia-ficción del clásico ‘Solo ante el peligro’, 1952, de Fred Zinneman) por reflejar más pretensiones que resultados. En el caso de 'Permanezcan en sintonía' destacan, como en otras obras de su realizador, más el excelente guión y la originalidad de la idea argumental que el trabajo creativo del director, bastante vacilante por regla general en este caso.

En *El país del agua* ocurre algo parecido: una magnífica historia, adaptada de una novela de Graham Swift, y un gran guión dan lugar a un melodrama desigual y bastante falto de ritmo. Se trata del tercer largometraje de Stephen Gyllenhaal, quien anteriormente había trabajado en televisión dirigiendo, entre otras cosas, varios episodios de ‘Twin Peaks’, la prestigiosa serie producida por David Lynch. Gyllenhaal se ha enfrentado en esta película con un argumento sumamente complicado: el psicoanálisis de un profesor

de historia neurótico a través de las narraciones autobiográficas que hace a sus alumnos. En ciertas secuencias de este film se consigue encontrar el difícil equilibrio realidad-fantasía de la ficción original ; la idea, por ejemplo, de hacer que los alumnos y el profesor se paseen por la infancia de éste como si de una visita turística se tratase resulta verdaderamente impactante.

Sin embargo, Gyllenhaal no consigue mantener ese ritmo todo el metraje de su película, y la mayoría de las veces navega indeciso de un lado a otro de una historia sumamente intrincada, contribuyendo a dificultar su comprensión y, de paso, al tedio del espectador. Sólo la magnífica interpretación de todos los que intervienen, encabezados por un soberbio Jeremy Irons, salva parcialmente esta cinta básicamente fallida, pero que no carece de momentos verdaderamente sublimes. De todas formas, este director demuestra en ocasiones un talento poco común para sacarle partido a los intérpretes y un indudable sentido del encuadre ; posteriores realizaciones de Gyllenhaal confimarán o no esta diagnosis. 'El país del agua', en todo caso, raya a bastante altura sobre el resto del cine comercial que se puede ver estos días en las salas tinerfeñas, que por lo general suelen ofrecer pocos alicientes al desesperado cinéfilo isleño.

VÍNCULOS DE SANGRE (Ralph F. Bellisario)



VINCULOS DE SANGRE

TITULO ORIGINAL: Last Rites
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1988 DURACION: 99 min., color
DIRECTOR: **Ralph F. Bellisario**
INTERPRETES: Tom Berenger, Daphne Zuñiga, Chick Vennera, Anne Tworney

Ralph F. Bellisario acomete aquí un tema muy querido del cine americano de todos los tiempos: el de la *femme fatale. Se* trata de una de esas mujeres cuyo único fin en la vida constituye por lo visto el llevar a los hombres a su perdición. Tales féminas han estado siempre ligadas a un género, el del 'cine negro'. Recordemos, por ejemplo, 'Double Indemnity' (1944), de Billy Wilder, titulada en nuestro país significativamente 'Perdición', o, por citar una obra más reciente, 'Fuego en el cuerpo' (1981), de Lawrence Kasdan, o el clásico entre los clásicos 'La dama de Shangai' (1947), de Orson Welles.

'*Vínculos de sangre*' es evidentemente un 'film negro', pues reúne todas las características que definen a este género cinematográfico. Pero es un 'negro' de los 80, lo cual lleva consigo algunas variaciones. La principal innovación en este caso es que el protagonista no es un detective privado ni un policía, sino un *cura*. Pero este detalle, en nuestra opinión, no es relevante en relación con la trama. Precisamente nos parece que es ése el

aspecto de la película peor desarrollado: tan sólo hay un par de rasgos anecdóticos que como mucho nos definen al personaje desde un punto de vista profesional ("*los curas, igual que el resto de los hombres, tenemos trabajo*"), pero no con referencia a una determinada actitud ante la vida, cosa que tratándose de un sacerdote católico es primordial, como todos sabemos.

Además está el asunto de la Maffia ; casi todos los personajes del film, además de estar emparentados entre sí, pertenecen a esa 'familia', lo cual complica las cosas, pues existe un 'vínculo de sangre' (de ahí el título de la versión castellana) y un peculiar código del honor entre ellos**.** Esto nos remite a otro antecesor ilustre de la película: 'El honor de los Prizzi' (1985), de John Huston, aunque en este caso el tratamiento argumental es diferente. Aquel film no era en absoluto un 'negro', como sí ocurre con *Vínculos de sangre*.

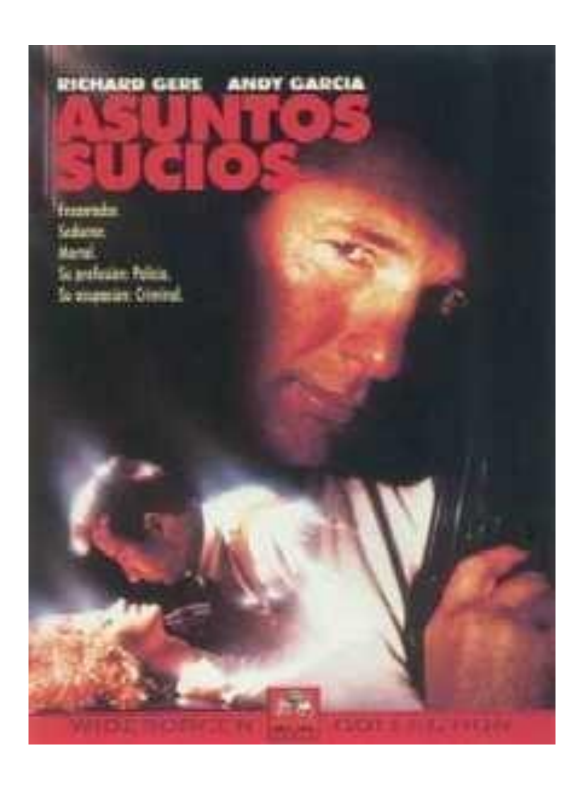
Pero lo más interesante de esta película desde nuestro punto de vista es, sin duda, el personaje femenino, que bebe directamente de las fuentes del 'cine negro' clásico. Daphne Zúñiga compone una 'mujer fatal' que no tiene nada que envidiar a sus antecesoras en el oficio, desde la Rita Hayworth de 'Gilda' hasta la Barbara Stanwick de 'Perdición', pasando por la Jean Simons de 'Cara de ángel', por citar sólo unos pocos títulos. Sabe, a lo largo de todo el metraje, rodearse de ese halo de misterio al que nadie (ni siquiera Tom Berenger) puede resistirse. Auguramos un futuro glorioso a esta joven y brillante actriz, suponiendo que los productores sepan sacarle partido.

En resumen, digamos que *Vínculos de sangre* es una película digna de ser vista. No es, ni mucho menos, una 'superproducción' ; más bien es un 'negro' de serie B con un guión bastante bien construido y una historia interesante, inspirado en los clásicos del cine norteamericano. Nos pareció correctamente dirigida, destacando especialmente la dirección de actores y actrices. Tanto los protagonistas como los secundarios cumplen su cometido a un nivel apreciable.

VIOLENCIA POR UN TUBO

('La Gaceta de Canarias', 8-V-1990)





UN HOMBRE INOCENTE

TITULO ORIGINAL: An Innocent Man
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 110 min., color
DIRECTOR: **Peter Yates**
INTERPRETES: Tom Selleck, Francis Murray Abraham, Laila Robins, Richard Young

ASUNTOS SUCIOS

TITULO ORIGINAL: Internal Affairs
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 114 min., color
DIRECTOR: **Mike Figgis**
INTERPRETES: Richard Gere, Andy García, Nancy Travis, Laurie Metcalf

'*Asuntos sucios*', de Mike Figgis, es un raro ejemplo de película de *serie negra* dentro del desolador panorama que caracteriza el cine policíaco norteamericano en la actualidad. Este género se ha venido convirtiendo con los años en una descarada apoteosis y justificación de la violencia por la violencia, donde la historia narrada y la psicología de los personajes van careciendo paulatinamente de importancia, para que en última ins-

tancia el público llegue a juzgar los productos en función del número de muertes violentas o de los litros de pintura roja utilizados. Un arquetipo de lo dicho podría ser el último film de Peter Yates, '*Un hombre inocente*', insufrible –a pesar de la buena labor de los actores-subproducto del género carcelario. En esta película se intenta convencer sibilinamente de la necesidad de matar a alguien de cuando en cuando para triunfar en la vida (¡casi nada!), y de que los criminales también tienen su corazoncito. Es curioso lo bajo que ha podido caer Yates, un realizador británico que, sin alcanzar nunca niveles creativos muy altos, fue en su día autor de productos interesantes, como 'Bullit' (1968) y 'John y Mary' (1969).

El film de Figgis, sin embargo, aunque incluye escenas violentas, dado su argumento, no se recrea en las mismas, y mediante una hábil planificación las sugiere, más que mostrarlas. En eso se suma a la ya larga tradición del *cine negro* nortéamericano, y concretamente a aquella serie de películas que versan sobre la corrupción policial ; citemos, por ejemplo, a 'Sérpico' (1973), de Sidney Lumet, y las recientes 'Operación Tequila' (1988), de Robert Towne, y 'Mi querido detective' (1989), de Jim McBride. Destaca especialmente en esta película la dirección de actores. Richard Gere compone a las mil maravillas un complejo e inquietante personaje de policía corrupto, sádico y depravado. Este excelente actor, tras quitarse de encima el sambenito de 'guaperas', ha estado siempre bastante ligado al 'thriller'. Recuérdese su magnífica actuación en 'American Gigolo' (1979), de Paul Schrader, sin ir más lejos. También cumplen a un nivel nada desdeñable los demás componentes del *casting*, quienes, acompañados de un inteligente guión y de una dirección sin fisuras por parte de Figgis, dejan en el espectador un buen sabor de boca y evocan, desde un presente perfectamente asumido, el recuerdo de aquellas legendarias películas de la época dorada del *cine negro*.

¿Y LA FAMILIA, QUÉ?

(„La Gaceta de Canarias", 22-XII-1989)





LA LOCA AVENTURA DEL MATRIMONIO

TITULO ORIGINAL: She"s Having a Baby
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1988 DURACION: 100 min., color
DIRECTOR: **John Hughes**
INTERPRETES: Kevin Bacon, Elisabeth McGovern, William Windom, Paul Gleason

DULCE HOGAR … ¡A VECES!

TITULO ORIGINAL: Parenthood
NACIONALIDAD: USA
FECHA: 1989 DURACION: 120 min., color
DIRECTOR: **Ron Howard**
INTERPRETES: Steve Martin, Mary Steenburgen, Dianne Wiest, Rick Moranis

Ultimamente parece ser que la inefable institución familiar ha cobrado una importancia inusitada. Aparte del excelente filme de Ettore Scola 'La Familia', emitido recientemente por TVE, tenemos en nuestras pantallas dos cintas que versan sobre este tema: '*La loca aventura del matrimonio*', de John Hughes, y '*Dulce hogar ... ¡a veces!*', de Ron Howard. Tal vez sea por la cercanía de las celebraciones navideñas –de gran raigambre familiar, como sabemos-, pero el caso es que, por utilizar un tópico, podríamos decir que 'la familia ataca de nuevo'.

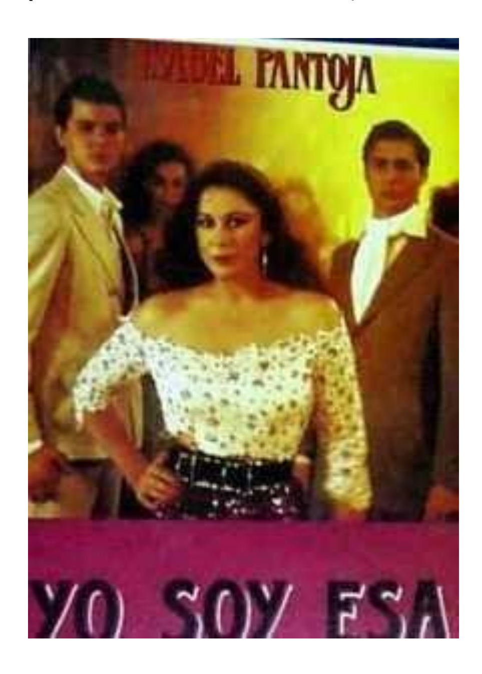
Las dos películas a que nos referimos coinciden en un detalle: ambas resultan francamente insoportables. ¿Por qué? Pues porque, en nuestra opinión, enfatizan en demasía un tema (el de la familia) real como la vida misma y que, por tanto, no necesita énfasis. Sobre todo si tenemos en cuenta que los tiempos de Mayo del 68 ya han pasado, para bien o para mal. Nos tememos que algunos cineastas pretenden resucitar aquel cine moralizante y puritano que surgió en USA en los años 30 a la sombra del Código Hays, de triste recuerdo, y cuyo producto más notorio fue aquella insufrible serie sobre el juez Hardy y sus allegados, donde hicieron sus primeros pinitos interpretativos Judy Garland y Mickey Roney.

De Ron Howard, la verdad, esperábamos bastante más. Es un director que tiene en su haber dos obras por las cuales merece al menos que se le tenga en consideración: ‘Splash’ y ‘Cocoon’. En ellas demuestra a todas luces su talento, tanto para la comedia ligera como para lo fantástico. *Dulce hogar ... ¡a veces!*, por el contrario, resulta ser una especie de melodrama familiar interpretado por actores de comedia (¿por qué?), realizada sin el más mínimo entusiasmo, sin ritmo narrativo, y donde se cae en todos los tópicos habidos y por haber. Lástima. Es verdad que, como decíamos más arriba, el tema de la familia no da para mucho a la hora de confeccionar un guión. Sin embargo, ahí están esa pléyade de inolvidables comedias de Frank Capra, Howard Hawks o George Cukor, entre otros, donde la institución de marras es puesta de vuelta y media sin ningún otro tipo de interpretación trascendental o metafísica fuera de tono. Tal vez el secreto de esas películas estriba en que sus personajes, por muy grotescos que sean, resultan humanos.

Porque pensamos que el principal defecto de las dos películas que comentamos es el excesivo esquematismo de sus personajes y situaciones. Esto es especialmente visible en *La loca aventura del matrimonio*, donde se peca de una excesiva generalización, y eso inevitablemente lleva a exageraciones, tópicos y lugares comunes. Nos pasamos dos horas mirando a la pantalla y no averiguamos nada que no supiéramos ya desde los primeros minutos de proyección. Y tampoco se nos plantea tesis alguna al final. Algo parecido ocurre en el filme de Howard, donde si bien se nos muestran diversas alternativas de cara a la educación de los hijos y a las relaciones familiares, no se llega nunca a captar la atención del espectador, a pesar de la adecuada y a veces excelente labor interpretativa de los actores y actrices.

YO SOY ESA (Luis Sanz)

¡VIVA EL SALERO!
(‘La Gaceta de Canarias’, 12-X-1990)



YO SOY ESA

TITULO ORIGINAL: Yo soy esa
NACIONALIDAD: España
FECHA: 1990 DURACION: 93 min., color
DIRECTOR: Luis Sanz
INTERPRETES: Isabel Pantoja, Jose Coronado, Loles León, Juan Echanove

El tratarse de una película que, según se ha hecho saber a lo largo y a lo ancho, se había hecho por y para la inefable Isabel Pantoja hacía temer lo peor. El cine nacíonal –al menos durante una época- se caracterizó por intentar nutrirse de los cantantes de moda ; ahí quedan para la posteridad los intentos (fallidos) de Mario Camus con Raphael, por ejemplo, o los indescriptibles engendros (*españoladas*) protagonizados por Sara Montiel o Manolo Escobar, sin ir más lejos. En el caso de la Pantoja, en consecuencia, no había razones muy fundadas para sentirse optimistas. Sin embargo, ‘*Yo soy esa*’, de Luis Sanz, no responde en absoluto a aquellas negras expectativas ; resulta, por el contrario, ser una película muy digna, una especie de contribución a la renovación del cine musical hispánico.

Yo soy esa se inscribe en una línea nostálgica que parece estarse entroncando paulatinamente en la cinematografía española, propiciada sobre todo por TVE y el Gobierno Andaluz ; recuérdense títulos significativos recientes como ‘Las cosas del querer’ (1989), de Jaime Chávarri, interesantísima reflexión antropológico-social sobre el mundo de la ‘canción española’ durante los años 40, y ‘Don Juan, mi fantasma favorito’ (1990), de Antonio Mercero, desternillante elucubración en torno al tema del Tenorio. El film de Luis Sanz, por su parte, vuelve a incidir en las canciones tonadillescas de autores como León y Quiroga, etc., tan de moda en el país hasta un tiempo relativamente próximo y que se van olvidando poco a poco desgraciadamente.

La película pretende ser también –así lo confiesa- algo así como un homenaje al cine musical de la CIFESA (la acción transcurre en Villanueva del Río, el pueblo de ‘Bienvenido, Mr, Marshall’, 1952, de Luis Gª Berlanga) y es un ejercicio de cine sobre cine donde, mediante un inteligente guión, se relacionan entre sí las historias que ocurren dentro y fuera de la pantalla, interpretadas ambas por el mismo (excelente) cuadro de actores y actrices. Isabel Pantoja brilla con luz propia: se mueve por el encuadre con una soltura digna de una nueva ‘faraona’, y su interpretación de aquellas añejas canciones es difícilmente superable. El director, Luis Sanz, ha conseguido, en resumen, un rotundo triunfo con esta *opera prima*. Ya se verá si consigue mantener el nivel de calidad en próximas realizaciones.